AUTHOR:

KUNST, KARL

TITLE:

STUDIEN ZUR GRIE-
CHISCH-ROMISCH...

PLACE:

WIEN

DATE:

1919

Master Negative #

92-80497-14

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

```
BKS/PROD  Books       FUL/BIB   NYCG92-B9798             Acquisitions      NYCG-PT
Record 1 of 0 - Record added today
+
  ID:NYCG92-B9798              RTYP:a    ST:p    FRN:    MS:    EL:       AD:02-11-92
  CC:9668  BLT:am       DCF:?    CSC:?    MOD:     SNR:         ATC:      UD:02-11-92
  CP:au       L:ger     INT:?    GPC:?    BIO:?    FIC:?        CON:???
  PC:s       PD:1919/            REP:?    CPI:?    FSI:?        ILC:????    II:?
  MMD:       OR:     POL:      DM:      RR:        COL:         EML:      GEN:    BSE:
  040      NNC=|cNNC
  100 1    Kunst, Karl.
  245 10   Studien zur griechisch-romisch Komodie=|h[microform],=|bmit besonderer
B
         erucksichtigung der Schlusz-Szenen und ihter Motive,=|cvon Karl Kunst.
  260      Wien,=|bCarl Gerold's Sohn,=|c1919.
  300      vi, 189 p.=|c24 cm.
  LDG      OCLC
  QD       02-11-92
```

Restrictions on Use:

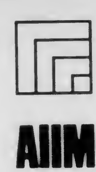
TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm   REDUCTION RATIO: 11X

IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB

DATE FILMED: 3/12/92   INITIALS TM

FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

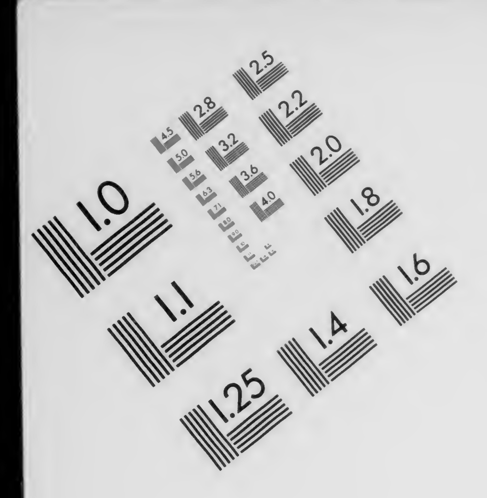


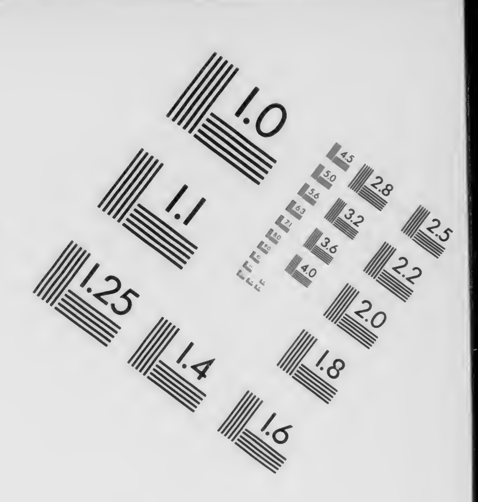
AIIM

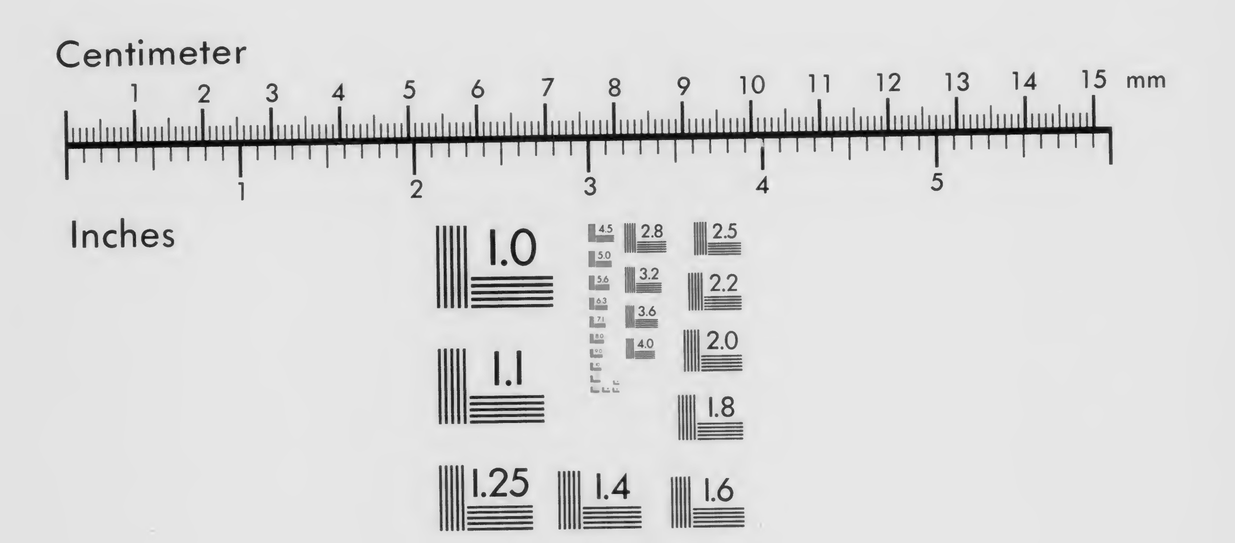
Association for Information and Image Management

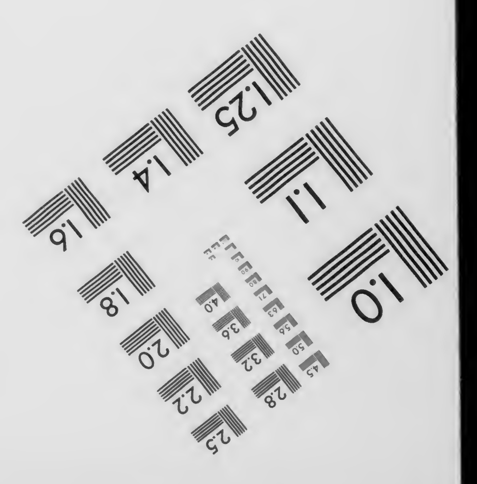
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

301/587-8202









MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

STUDIEN

ZUR

GRIECHISCH-RÖMISCHEN KOMÖDIE

MIT

BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER SCHLUSZ-SZENEN UND IHRER MOTIVE

VON

DR. KARL KUNST



19 19

WIEN UND LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN

STUDIEN

ZUR

GRIECHISCH-RÖMISCHEN KOMÖDIE

MIT

BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER
SCHLUSZ-SZENEN UND IHRER MOTIVE

VON

DR. KARL KUNST

Ἔστι δ' οὖν τοῦ Λουκούλλου βίου καθάπερ ἀρχαίας κωμῳδίας ἀναγνῶναι τὰ μὲν πρῶτα πολιτείας καὶ στρατηγίας, τὰ δ' ὕστερα πότους καὶ δεῖπνα καὶ μονονουχὶ κώμους καὶ λαμπάδας καὶ παιδιὰν ἅπασαν.

Plutarch, Leben des Lukull, Kap. 39 Anf.



1919

WIEN UND LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN

Verlagsnummer 5049.

Herrn Professor Dr. Edmund Hauler
dem feinsinnigen Terenzinterpreten
zum 60. Geburtstag
in Dankbarkeit und Verehrung

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit ist aus einer noch während meiner Studentenzeit begonnenen Untersuchung der Schlußszenen bei Aristophanes hervorgegangen. — Je fester aber allmählich das Gefüge der griechischen Komödie wird, je straffer ihr Aufbau, um so seltener erscheint die Exodos als mehr minder loses Annex, um so zahlreicher und fester werden die Fäden, die sie an die vorausgehenden Teile der Handlung knüpfen: Gelage, zu denen man am Ende heiteren Sinnes aufbricht, werden schon früher, mitunter sogar vom Anfang an sorgsam vorbereitet, einer glücklichen Vereinigung Liebender wegen, die trotz aller Hemmnisse den Ausgang krönen soll, durchlaufen verwickelte Intrigen oft das ganze Stück.

Schon diese Tatsache verbot mir, mein Augenmerk allein auf die Schlußszenen zu richten, dann aber war es überhaupt meine Absicht, auch andere das Verständnis der einzelnen Lustspiele berührenden Probleme im Vorübergehen zu streifen und meine Stellungnahme zu ihnen darzulegen. Nun ist da meistenteils die Fachliteratur in den letzten Jahrzehnten dermaßen angeschwollen (der heuer im Februar bei Bursian erschienene Bericht E. Wüsts zur griechischen Komödie zählt 446 einschlägige Publikationen!), daß mir, auch von den Kriegshemmnissen abgesehen, ihre vollständige Berücksichtigung schlechterdings unmöglich wurde.

Endlich werden dem aufmerksamen Leser gewisse Veränderungen, sowohl was mein Interesse an bestimmten Fragen als auch die Darstellungsweise anlangt, nicht entgehen: er möge be-

denken, daß die Anfänge dieser Abhandlung Jahre zurückreichen und ihr Schreiber dabei in einem Alter steht, wo solche Zeiträume noch recht viel bedeuten.

Ich schließe in der Hoffnung, daß das, was ich meinem hochverehrten Lehrer als unzulängliches Entgelt für eine schönere Ehrung, deren Zustandekommen die politische Katastrophe des Vorjahres vereitelte, aus eigenem zu bieten habe, seines Namens nicht möge allzu unwert sein.

Wien, am 14. Juli 1919. **Der Verfasser.**

Die als Motto ausgeschriebene Plutarchstelle hebt das Typische an den Schlußszenen der *Ἀρχαία* mit glücklichem Geschick hervor. Daß *κωμῳδία* von *κῶμος*, nicht von *κώμη* oder *κῶμα* abzuleiten ist, braucht man heute nicht mehr zu erhärten; aber noch Th. Zielinskis *„Gliederung der altattischen Komödie“* (Leipzig 1885) läßt diese aus dem *ἀγών* entstehen. Demgegenüber hat J. Poppelreuter (De comoediae Atticae primordiis particulae duae, Diss. Berlin 1893) in der Frage nach dem Ursprung dem Schwarmgesang zu seinem Recht verholfen und nicht mit Zielinski in den der Parabase vorausgehenden Akten, sondern erst von dieser an die comoediae originalis vestigia zu erkennen geglaubt (a. O. S. 41)[1]). Im Menandrischen Chor der *μεθύοντα μειράκια* (*ὑποβεβρεγμένα μειρακύλλια*) hat ein der Wurzel der Komödie entsprossenes Reis noch späte Blüten getrieben.

Wenn im folgenden von der Exodos schlechthin gesprochen wird, geschieht das nicht im Sinne der auf Aristotelischer Einteilung fußenden, der *Νέα* in keiner Weise angepaßten Definition eines Dionys, Krates und Euklid, der zufolge jenes *τέταρτον μέρος κωμῳδίας* die *πρὸς τῷ τέλει τοῦ χοροῦ ῥῆσις* ist (Dübners Aristophanesscholien, S. XIX, 96 ff., analog S. XXVII im letzten Absatz des Koislinianischen Traktats), sondern im Sinne des sogenannten letzten Aktes, der sich wenigstens bei Aristophanes durch das letzte selbständige Chorlied deutlich abzugrenzen pflegt; ausnahmslos gilt auch diese Regel nicht.

Von Rechts wegen sollte sich unsere Untersuchung lediglich auf die ganz oder doch fast vollständig erhaltenen griechischen und römischen Lustspiele erstrecken; aber Menander durfte nicht fehlen und darum wurden auch seine fabulae, soweit ihr argumentum irgend übersehbar war, in den Kreis der Betrachtung eingeschlossen.

Wo dem Stoff oder der Komposition zuliebe mehr minder freie moderne Nachdichtungen zum Vergleich herangezogen werden, ist dies, um ein Wort F. Leos (Plaut. Forsch.², S. 185²) zu variieren, natürlich stets paradeigmatisch, nicht enthymematisch zu werten.

[1]) In der epirrhematisch gebauten Parabase selbst sieht das Urgebilde der Komödie W. Kranz, Neue Jahrb. 1919, 165.

I.

Die älteste auf uns gekommene Komödie des Abendlandes sind die **Acharner** des Aristophanes, 425 v. Chr. am Fest des Keltergottes aufgeführt. Sie weisen nicht nur in ihren früheren Teilen viel Ursprüngliches auf, das uns tief ins Werden dieser Kunstart blicken läßt — ich erinnere bloß an das im Hinblick auf Aristoteles (Poetik 4, S. 1449 a, 11 f.) so charakteristische Phalloslied des Dikaiopolis (259 ff.) —, sondern bieten auch in der Schlußszene des Traditionellen und Typischen genug. Diese beginnt bei 1174, ein zweiteiliges *χορικόν* trennt sie vom letzten Epeisodion.

Nach der köstlichen Stichomythie von 1097—1142 eilen der Friedensfreund und der Bramarbas nach entgegengesetzter Richtung ab, der eine zum festlichen Gelage beim Dionysospriester, wo bereits alle Gäste seiner harren und die erlesensten Genüsse dem Geladenen beschieden sind, der andere als richtiger *δεῖπνον ἐξαπατώμενος* (Wesp. 60) zum bitteren Kampfe gegen eingefallene Räuberhorden. Daß es gerade um das heilige Anthesterien-, wir würden sagen Weihnachtsfest[1]) ist und draußen noch Schnee wirbelt und grimmige Kälte herrscht, verschärft den Gegensatz beider Schicksale, mit deren Betrachtung sich der den Parabasenkommatien entsprechende[2]), astrophisch gebaute erste Liedteil beschäftigt. Die zweite, in Stollen und Gegenstollen gegliederte Hälfte ist eine mit der Fabel unzusammenhängende Invektive gegen den *„Spuckersohn“* Antimachos, den gerade der Chor am Zug hat: zwei groteske Abenteuer, dem knickerischen Choregen angewünscht[3]), verteilen sich artig auf das jambische Strophenpaar, am Schluß bekommt ganz beiläufig des Dichters Konkurrent Kratinos einen Klaps, noch derber als zuvor (849). Daß am Anfang der komischen Verfluchung[4]), mit der man Lys. 972 ff. vergleichen mag, Antimachos haargenau durch Nennung des Vaters und Angabe des eigenen Berufes bestimmt wird, mußte als Parodie wirk-

[1]) Das zwischen unserem und jenem griechischen Allerseelen ziemlich in der Mitte liegt.

[2]) Vgl. Ritt. 498 ff., Wolk. 510 ff., Wesp. 1009 ff. usw.

[3]) Wohl demselben, der scheinbar um 425 eine neuerliche Beschränkung des *ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν* beantragt hat (vgl. Starkies Analyse der Scholiastennotiz zu 1150).

[4]) Ein ernstes literarisches Pendant ist das vor zwei Jahrzehnten aufgefundene Archilochosfragment 2 in Diehls Supplementum lyricum[2].

licher Exekrationsriten nicht minder lächerlich wirken als die Bezeichnungen *„Sohn des Ψακάς“* und *„Prosadichter“*[1]) selbst.

Während der kurzen 31 Chorverse werden hinter der Bühne Gelage gehalten und Schlachten geschlagen und schon hebt mit einem Botenbericht die eigentliche Exodos an: in atemloser Hast stürzt der Offiziersbursche herein und ruft Alarm; ein Viertel seiner Rede ist den Vorbereitungen für die Ankunft seines Herrn, das übrige der stürmischen Erzählung von dessen Mißgeschick gewidmet. Das erste, womit Lamachos empfangen werden soll, ist warmes **Wasser**; durch die Doppelung dieses Wortes am Versanfang unterstreicht der Dichter den folgenden Kontrast zwischen dem unglücklichen Bramarbas und seinem **weinseligen** Gegenspieler[2]).

Mit der Angelie selbst gehen die modernen Kritiker übel um und dem, der sie, wie neuerdings Elliot in seiner Oxforder Ausgabe von 1914, als Ganzes halten will, wird philologische Einsicht abgesprochen. Nachdem Dobree 1181 als ungeschickte Wiederholung von 574 beseitigt hat, streichen Meineke, Blaydes und Starkie weitere sieben Zeilen, von denen sich aber die letzte (1188) jüngst durch ein Scholion als offenbar echt Aristophanisches Zitat aus dem Telephos des Euripides entpuppt hat[3]), Conradt[4]) endlich sieht im ganzen Botenbericht spätere Interpolation, was nicht allein angesichts der im Eingang der Wespen-, Vögel- und der Ekklesiazusenexodos begegnenden Parallelen unwahrscheinlich ist. Lange glaubte ich, in der 1181 gegebenen scherzhaften Umdeutung des *Γοργόνα ἐξεγείρειν* aus 574 und der geistreichen Steigerung des dortigen *ἐκ τοῦ σάγματος* zu *ἐκ τῆς ἀσπίδος* ein untrügliches Echtheitskriterium zu erkennen und dachte mir die ruhende Gorgo, um beim Bild des Dichters zu bleiben, zuerst auf ihrem Lager an die freie Luft gezogen, dann hingegen in unsanfter Weise zu dessen Verlassen gezwungen; kann doch auch 1181 von einem bloß aufgemalten (s. 1095) Schildemblem verstanden werden, dessen

[1]) Das steht im *τὸν ξυγγραφῆ τῶν μελέων ποιητήν* des Ravennas; ob wir es als baren Unsinn, mithin verderbt betrachten oder einen wehen, den Stil des Mannes betreffenden Witz darin erblicken wollen, ist durch das individuelle Urteil über die Schranken des *γελοῖον* bei Aristophanes bedingt.

[2]) Die vorliegende Ironie kehrt z. B. im Befehl des Phaedromus, dem erschöpften Parasiten **Wasser** zur Labung zu bringen, bei Plautus (Curc. 312 f.) ausgeprägter wieder.

[3]) S. v. Wilamowitz Hermes 1919, 57 f.

[4]) Die metrische und rhythmische Komposition der Komödien des Aristophanes, Gymnasialprogramm Greifenberg i. P., drei Teile, Leipzig 1910—1912.

Farbe beim Sturz des Lamachos absprang, und zudem wird ebenso der Witz mit dem Vogel *Dröhnflasche*[1]) von früher (589) wieder aufgegriffen. Aber die zwischen den beiden Gorgoversen angenommene Fernbeziehung mag in der Tat gekünstelt scheinen und ist wohl kaum vom hundertsten Teil des Theaterpublikums erfaßt worden. Wie man daher über 1181 selbst urteilen wird, das Folgende ist nicht verdächtiger als das Vorhergehende. Lamachos, hören wir, hat sich beim Sprung durch einen Palisadengraben den Knöchel verstaucht, und wie er hinfällt, an einem Stein sich den Schädel zerschlagen, während *„die mächtige Helmfeder*[2]*), an die Felsen prallend, ein schaurig Lied sang“*; mit diesem Ausdruck, dessen Schwulst sich aus dem komischen Pathos der ganzen Szene erklärt, ist einfach der Klang beim Aufschlagen des metallenen *σφήκωμα πτίλον* oder überhaupt des *κράνος* gemeint (s. d. Schol.; Anlaß zur Synekdoche war das naive Bestreben, den Spaß mit der Dröhnflasche zu wiederholen). An dieser zunächst selbstverständlichen Auffassung der Worte *πτίλον δὲ .... πεσὸν πρὸς ταῖς πέτραισι δεινὸν ἐξηύδα μέλος* wird man nun durch die anschließenden zwei, offenbar eine aktuelle Tragödie parodierenden[3]) Zeilen irre: *Ὦ κλεινὸν ὄμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδὼν λείπω φάος γε τοὐμόν· οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ.* Das klingt wie feierlicher Abschied eines Sterbenden von trautem Freund[4]) oder Verwandten, der Schluß (vgl. Ritt. 1243) läßt sich in mannigfacher Abwandlung aus Sophokles (Phil. 1217) und Euripides (Alk. 390, Hel. 1194) belegen. War schon das *δεινὸν μέλος ἐξαυδᾶν* als Metapher gewagt, aus dem Dröhnen des Helms gar Tragikerverse herauszuhören, konnte Aristophanes im Ernst weder dem Soldaten noch seinem Diener zumuten.

V. 1186 ff. wird diese Schwierigkeit mit einem Schlag behoben: *„sprichts und ... erhebt sich und begegnet Ausreißern, während er den λῃσταί* (dem versprengten Rest der 1077 eingefallenen Böotier) ... *hurtig Beine macht.*“ Man erfährt, daß das Dichterzitat nicht dem Helm, sondern seinem Träger beigelegt wird, daß, grammatisch gesprochen, 1184 f. vom folgenden *λέξας* statt vom

[1]) Dies ist der Sinn des von *κομπολᾱκεῖν* (Frösch. 961) mit scherzhaft erweiterter Endung abgeleiteten *κομπολάκυθος*; der dorische Anstrich stimmt zur militärischen Umgebung (vgl. att. *λοχᾱγός*).

[2]) An sich auch bei den Griechen ein durchaus ernster Kriegerschmuck: vgl. den fürstlichen Namen *Πτερέλα(ο)ς*.

[3]) S. das erwähnte Scholion zu 1188 im Paris. 2717 und Pal. 128.

[4]) Für die Kreter bezeugt Strabon X 484 *κλεινός* zur Bezeichnung des *ἐρώμενος*.

vorausgehenden *ἐξηύδα* abhängt. Das deutet weder auf Korruptel[1]) noch auf stilistische Ungeschicklichkeit[2]); der unvermittelte Subjektswechsel sollte, durch die Aufregung des Boten an sich genügend entschuldigt, die Zuhörer von damals nicht anders düpieren, als es dem unbefangenen Leser von heute ergeht. Man muß sich die ganze Partie nur mit der nötigen Kunst- und Atempause nach den kraftlos verhauchenden Worten *οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ* vorgetragen denken. Daß bei diesem Scherz auch noch die Anrede *κλεινὸν ὄμμα* und gleich darauf *φάος ἐμόν*, an dem nicht zu rütteln ist, eine besondere Pointe bekommen, da gerade ein Helm allen Grund hat, beim Abschied von seinem Schützling zuvörderst des Auges zu gedenken, wird, wer darauf achtet, dem Dichter allzeit danken[3]). Nimmt hier jemand einen Einschub an, muß er bei dessen gerechter Würdigung den vermeintlichen Interpolator dem Aristophanes geistig eng verwandt erachten. Anstöße kritischer Pedanterie, wie sie sich in der erstaunten Frage verrät *quomodo ἐλαύνειν potuit hostes, qui τὸ σφυρὸν ipse ἐξεκόκκισεν?*, darf ich füglich übergehen.

Wohl hätte unser Sancho von seinem Don Quixote noch mehr Spaßhaftes zu erzählen gewußt, da setzt dessen Erscheinen seiner Geschwätzigkeit ein rasches Ende und er schließt im Kommandoton, in dem er begonnen; auch hierin ist der Aufbau des Botenmonologs dem seines Gegenstücks in der Vögelexodos, das von der Kritik unbehelligt blieb, identisch.

Damit, daß sich Lamachos, auf zwei Diener gestützt — so viel nur können es wegen der von nun an in Wort und Handlung herr-

[1]) Alle Änderungsvorschläge für das tadellos überlieferte und durch den Scholiasten geschützte *πεσόν* in 1182 wie *λιπών*, *βαλών* oder *κλάσας* sind müßig; gerade der dreimalige Versschluß *πεσών-πεσόν-πεσών* ist wie geschaffen, die Größe der Katastrophe nachdrücklich zu betonen.

[2]) Eine solche wäre die von Blaydes angenommene absolute Partizipialkonstruktion im Nominativ. Alle von ihm aus Aristophanes beigebrachten Parallelen unterscheiden sich von unserer Stelle bedeutsam dadurch, daß vermöge ausdrücklicher Setzung eines Subjekts zum Verbum regens das absolute Partizip als solches klar gekennzeichnet ist; nur wenn wirklich *αὐτός* oder *Λάμαχος* bei *ἐξηύδα* stünde, dürfte man Sätze wie Acharn. 1165 ff. vergleichen: *ἠπιαλῶν γὰρ οἴκαδ' ἐξ ἱππασίας βαδίζων* (näml. *Ἀντίμαχος*) *εἶτα κατάξειέ τις αὐτοῦ μεθύων τὴν κεφαλὴν Ὀρέστης μαινόμενος.* Indes wollte diesmal der Dichter selbst *τὸ μέγα πτίλον* als Subjekt, *ἐξηύδα* als dazugehöriges Prädikat gefaßt wissen; auch *πρὸς ταῖς πέτραισι* wird man enger zu diesem Verb als dem *πεσόν* im vorangehenden Vers ziehen.

[3]) Ist Bergks Observation einer Lücke in 1184 f. richtig, hat der Parodist, was an der Tragikerstelle seinem Zweck nicht dienlich war, ausgelassen; spätere Verderbnis ist mir minder glaublich.

schenden strengen Symmetrie gewesen sein — mühsam herbeischleppt, fängt der zweite Teil der Schlußszene an. Wie schon der Scholiast zu 1190 anmerkt, liegt auch in der Klage des vorgeblich Schwerverwundeten tragische Parodie; die von A. Dieterich (Kl. Schr. 67 f.) verglichene Arie des sterbenden Hippolytos (1347 ff.) zeigt nicht nur im Eingang manche Berührung und die Verwendung eines drei Jahre älteren Stücks (s. a. Hipp. 830 ∾ Acharn. 1190 f.) läßt darauf schließen, daß Aristophanes, schon 428 durch Euripides angeregt, den *θρῆνος Λαμάχου* längere Zeit vor der Aufführung entworfen hat.

Das Nächste, woran der Bramarbas nach dem ersten Schmerzensausbruch denkt, ist die Wahrung des äußern Scheins, und ohne zu ahnen, daß sein Bursch soeben den wenig rühmlichen Sachverhalt ausgeplaudert hat, renommiert er mit einer Wunde, die ihm ein feindlicher Speer geschlagen; mag man hier noch mit Leeuwen an eine beabsichtigte Zweideutigkeit von *δόρυ* (*ἔγχος* und *χάραξ*!) denken, ist Lamachos im folgenden dreist genug, von einer *λόγχῃ* zu sprechen, die ihm zwischen den Rippen stecke (1226). Schließlich fürchtet er, Dikaiopolis in seinem kläglichen Zustand zum Spott zu werden, und in der Tat kehrt der soeben, nicht minder wankend, von der Priestertafel zurück; zwei lose Mädchen stützen den stark Angeheiterten.

Schadenfroh wiederholt er zuerst den Klageruf seines Gegners, den er etwa bereits von draußen vernahm; im übrigen gliedert sich seine nach der Überlieferung um einen Trimeter kürzere Responsion ebenfalls in drei Treile: befühlte Lamachos jammernd die schmerzenden Stellen seines Körpers (*τάδε* in 1191!), betastet Dikaiopolis glückselig die prallen Brüste seiner Liebchen, fordert sie dann zu wollüstigem Küssen auf und weist endlich, den *χοῦς* (vgl. 1086) in der Hand schwenkend, voll Freude auf seinen Trinksieg hin (s. 1000 ff.).

Nun wendet er auf einen neuerlichen Jammerruf dem gepeinigten Partner seine ganze Aufmerksamkeit zu. Während bis zum Ende dieses Mittelstücks der Exodos der Anteil des Lamachos und Dikaiopolis an der lebhaften Stichomythie in Länge und Aufbau der Verse genau übereinstimmt, scheint hier für den ersteren nochmals eine Zeile, das echt tragische *ὦ συμφορὰ τάλαινα κτλ.*[1]), zuviel. Den ungezwungensten Ausgleichsvorschlag macht da Bergk, indem er mittels einer geringfügigen Änderung zwei Anstöße auf

[1]) Vgl. aus dem Hippolytos 811 und 1255.

einmal beseitigt: durch Umstellung des genannten Verses mit seinem Vorgänger und Einbeziehung des Tragikerzitats in die parodierende Responsion des Friedenshelden schwindet sowohl die vorerwähnte Unstimmigkeit, als 1205 f. vollkommene Symmetrie eintritt. Auch das *γάρ* bei *τὸν χόα πρῶτος ἐκπέπωκα* fügt sich ebenso gut in den geänderten Zusammenhang[1]).

An der überlieferten Ab- und Einteilung der jetzt Schlag auf Schlag folgenden Wechselrede ist nichts zu ändern, *στυγερός* von Lamachos als *dis invisus*, *μογερός* von Dikaiopolis ironisch gebraucht, das sauertöpfische *τί με σὺ κυνεῖς*; an diesen gerichtet. Daß die Teile der Stichomythie zunehmend länger und gesetzter werden, d. h. aufgelösten jambischen Metren unaufgelöste, selbst synkopierte Trimeter, schließlich epodische Gefüge folgen, zeichnet gut das allmähliche Abflauen der seelischen Erregung, die sich erst in den zum Endstück überleitenden Versen 1224 f. wieder steigert[2]). Im übrigen gilt die metrisch nachweisbare Ebenmäßigkeit der Komposition auch dem Inhalt, zum Teil sogar der Wortwahl, wie 1215 ∾ 1217 oder 1219 ∾ 1221 zeigt, woselbst *σκοτοβινιῶ* eigens darum gebildet ist. Natürlich mußte auch die Theaterregie diesen konsequent durchgeführten Parallelismus (vgl. schon 1071 ff., bes. 1097 ff.) zwischen Lamachos, den um sein *σκέλος* beschäftigten Dienern, Wasser und Verbandzeug einerseits, Dikaiopolis, den sein

[1]) Desgleichen stimme ich Bergk mit A. Müller, Leeuwen und Starkie zu, 1201 für das handschriftliche *κἀπιμανδαλωτόν* das aus den Scholien zu erschließende *τὸ μανδαλωτόν* einzusetzen, zumal so die letzte metrische Schwierigkeit wegfällt, wofern man mit Dindorf und Späteren die Glosse *μοι* in 1195 streicht. Das verbindende *καί* der Überlieferung berücksichtig nicht mehr den szenischen Vorgang, wo Dikaiopolis bei *τὸ περιπεταστόν* dem einen Mädchen den Mund hinhielt, bei *τὸ μανδαλωτόν* gleich drauf dem andern; hier ist das Asyndeton wohl am Platz. [Elliots Ausgleichsversuch, der a. O. S. 180 den V. 1201 unangetastet läßt, dafür 1195 auf Grund einer wahrgenommenen Rasur im Ravennas nach *δ'* das *οὖν* einiger deteriores einfügt, hat weniger Wahrscheinlichkeit.] Die Eingangsverse des Lam. und Dik. zeigen somit folgenden Aufbau: auf je zwei reine Trimeter (zur falschen Abteilung der codices in 1191 f. s. Elliot a. O.) folgt ein katalektischer, synkopiert im 2. Fuß, dann noch ein reiner und ein katalektischer mit der gleichen Synkope wie vorhin.

[2]) V. 1210 wird mit Bothe *τάλας ἐγὼ τῆς ξυμβολῆς βαρείας* zu lesen sein, trotzdem der respondierende Trimeter des Dikaiopolis akatalektisch ist. Daß der Dichter derart die Verschiedenheit der Gemütsstimmung beider Spielpartner charakterisiert, zeigt das folgende Verspaar, wo im Trimeter des schmerzstöhnenden Lamachos für das jambische Metrum zweimal der Spondeus eintritt, die Replik des Dik. dagegen jeder Unregelmäßigkeit bar dahingleitet; auch der kretische Dimeter in 1215 mit seiner Diärese paßt trefflich zur abgehackten Redeweise des Leidenden, auf die auch der Gegner zum Spott eingeht.

πέος anfassenden Dirnen und dem Weinkrug anderseits entsprechend zum Ausdruck bringen.

Der Aufbruch des ächzenden Bramarbas zum Arzt und das doppeldeutige Verlangen seines triumphierenden Gegenspielers nach den Schiedsrichtern und dem Siegespreis stellten die Brücke zum 3. Teil der Exodos her, dem Auftakt zum Komos[1]), bei dem sich der Chor dem Sieger im Agon jubelnd anschließt; was die lautre Freude stören könnte, muß sich rechtzeitig entfernt haben, jeder Mißton verstummt sein. Mit dem Ruf *τήνελλα καλλίνικος* (1227) gibt Dikaiopolis das Stichwort zum Folgenden, der Aulet intoniert die altberühmte Heraklesweise und der bis dahin schweigsame Chor gehorcht mit seinem *τήνελλα δῆτ', εἴπερ καλεῖς γ'* . . . willig der empfangenen Mahnung. Der über die Szene gebreitete Glanz erreicht im Augenblick, da der Koryphaios dem Protagonisten den sehnlichst begehrten Lohn reicht (1230), seinen Höhepunkt. Unter den Klängen des von Dikaiopolis und den Choreuten immer wiederholten Refrains leert sich dann rasch die Orchestra.

Diese für uns früheste Schlußszene ist in doppelter Hinsicht interessant. Erstens bietet sie das hernach unzählige Male variierte Motiv von der gleichzeitigen Beseligung des einen und Peinigung des andern Spielers in einfacher, klar ausgeprägter Form; dann hat auch sie bloß an den Nachwirkungen des Tafelmotivs teil, während Schmaus und Gelage selbst bereits im letzten Zwischenakt hinter der Szene stattgefunden haben. Dafür ist das erotische Motiv in ihr voll entfaltet: Dikaiopolis ist das naive Prototyp der verliebten Alten vom Schlag des Demaenetus der Asinaria oder des Lysidamus in der Casina oder Demiphos im Mercator.

II.

So leicht in den Acharnern die Analyse der Exodos bei ihrer deutlichen Dreiteilung war, so schwierig gestalten sich die Probleme in den Rittern und Wolken. Der Grund ist in beiden Stücken ähnlich und doch wieder verschieden. Hier und dort hat der Dichter gegen Schluß sein ursprüngliches Konzept geändert, doch zu geschickt, als daß man die primäre Fassung aus der sekundären ohneweiters herauszuschälen vermocht hätte. Während indes der

[1]) Einer analogen Situation entspringen die Schlußverse 24 f. der zweiten nemeischen Ode Pindars; für die Acharner wird man M. Croisets (Journal des savants 1905, 21) Bezeichnung der Exodos als „*fin du comos*“ nicht leicht zustimmen.

Originalentwurf der Wolken 423 v. Chr. wirklich in Szene ging, wurde der letzte Teil der Ritter noch vor ihrer Fertigstellung umgemodelt und erst diese Umarbeitung aufgeführt; die der Wolken ist für immer Torso geblieben. Dabei wollte es die Ironie des Schicksals, daß gerade die Schlußszene der Ritter mechanisch verstümmelt auf uns kam, nicht die andere. Die antike Exegese gibt jedesmal wenigstens einen gewissen Anhaltspunkt, Ursprüngliches von Späterem zu sondern.

Was Aristophanes mit den Rittern wollte, hatte er durch den Mund der Kohlenbrenner schon im Vorjahr angekündigt (V. 300 f.): die aus den politischen Gegensätzen hervorgegangene[1]) Feindschaft zwischen dem Dichter und Kleon war an den Dionysien 426 anläßlich der Aufführung der Babylonier zum offenen Ausbruch gekommen; übel zurückgehalten, durchzog sie einem roten Faden gleich die Acharner, nun macht sie sich neuerdings, in kaum übertrefflicher Heftigkeit Luft. Daß die vornehme Rittergilde in eigener Person sich herbeiließ, den Chor zu stellen (vgl. 507 ff.), mußte Aristophanes mit stolzer Zuversicht erfüllen; freilich hatte damals eben sie zum Haß gegen Kleon besonderen Grund (Acharn. 6 samt Schol.). Ihn, der nach dem Fall Sphakterias auf der Höhe seiner Macht und seines Glückes stand, wollte der Dichter durch die Tendenz seines Stückes empfindlich treffen; daß der Unverschämtere den Unverschämten aus dem Sattel wirft, sollte ihm ein böses Omen sein.

Die groteske Idee, den Teufel durch den Beelzebub auszutreiben, scheint, wohl von Aristophanes selbst ersonnen, die Aufmerksamkeit seines zwei Jahre früher debütierenden Kollegen erregt zu haben. Eupolis nun war die Gestalt eines den Kleon an Frechheit übertreffenden Politikers keine bloß dichterische Fiktion; eben stieg des Hyperbolos Stern am Himmel Athens empor und drohte dereinst durch seine Helligkeit des Gerbers Glanz zu verdunkeln[2]): so schien der Lampenhändler dem Eupolis, der gerade ihn mehr als die anderen demokratischen Machthaber aufs Korn nehmen wollte, am angemessensten, als realer Hintergrund des

[1]) Gegen Wilamowitz (Platon II 17) kann ich nämlich Aristophanes Charakter nicht absprechen und glaube mithin auch an politische Maximen des Jünglings, dessen dichterischer Übergang vom Gebiet der Erziehung, dem er sich später wieder zuwandte, auf das heiklere der Politik für die damalige Komödie so selbstverständlich scheint, daß man zu seiner Erklärung weder des Eupolis noch jemandes andern Einfluß vorauszusetzen braucht.

[2]) Noch in der Unterwelt wird das würdige Paar zusammen genannt (Frösch. 569 f.).

„*Wursthändlers*“ die Bedeutung dieser Rolle zu erhöhen. Ihre Schöpfung überhaupt, bezw. das *ὑπεραναιδεύεσθαι* durch den *πανουργότερος* an sich ihm zuzuschreiben, mag zu weit gehen.

Von der Mithilfe des Eupolis an den Rittern wußten, wie bekannt, die Alten ohne nähere Details durch seine ausdrückliche Erklärung in den wohl kurz vor der sizilischen Expedition in Szene gegangenen Baptai: *κἀκείνους τοὺς Ἱππέας ξυνεποίησα τῷ φαλακρῷ τούτῳ κἀδωρησάμην*[1]). Die unkollegiale Indiskretion war durch den Hieb, den Aristophanes gegen die Hyperbolospolemik des Eupolideischen Marikas in der zwischen 421/0 und 418/7 fallenden, bald bekannt gewordenen Umarbeitung der Wolkenparabase geführt hatte, herausgefordert, sagte übrigens dem Publikum nichts Neues mehr, da schon Kratinos den Aristophanes diesbezüglich angegriffen hatte (Schol. Ritt. 531).

Besagte Mitarbeit haben nun antike Gelehrte nach dem Zeugnis des Schol. Ritt. 1291 auf die zweite Parabase bezogen, das Rätsel des Scholions scheint durch M. Pohlenz (Hermes 1912, 314 ff.) ansprechend gelöst. Bleibt es doch bei der Auslegung des *ἐκ τοῦ ʻὅστις οὖν τοιοῦτον ἄνδρα’* (1288) *φασί τινες Εὐπόλιδος εἶναι τὴν παράβασιν κτλ.* in örtlichem Sinn ganz unbegreiflich, daß Eupolis außer Antode und Antepirrhem gerade noch die letzten zwei Zeilen des Epirrhems gedichtet hätte; schon der, welcher diese Notiz statt zu 1288 erst am Anfang der Antode bringt, hat das offenbar nicht verstehen oder glauben wollen. Die von Pohlenz auf Grund des Vergleichs unseres Epirrhemschlusses (1288 f.) mit dem auffallend ähnlichen im neuen Demenfragment (Fol. I v., 11/2) vorgeschlagene kausale Deutung des *ἐκ τοῦ* hat somit viel für sich, zumal sie durch korrelate Wendungen z. B. Sohol. Frösch. 1328, 516, Fried. 1109 gestützt wird. Die Autorschaft des Eupolis erstreckt sich dann nicht bloß auf e i n e n T e i l der Parabase, doch macht es den Eindruck, als habe die antike Exegese den äußerlichen Anklang allein zum Ausgang ihrer Hypothese genommen, ohne sachliche Momente, wie die Invektive des Antepirrhems gegen Hyperbolos[2]) in Betracht zu ziehen.

Weiter folgerte B. Keil (Nachr. Gött. Ges. Wiss. 1912, 249 f.) aus Dem. Fol. II r. 4 ff., daß sich auch die *Δῆμοι* im Lustspiel des

[1]) Nach Inhalt und Form stammt dies Schol. Wolk. 554 ausgeschriebene Zitat aus der Parabase; auch Aristophanes wendet in der uns erhaltenen Wolkenparabase dieses metrum Eupolideum an.

[2]) Vgl. auch Körtes Beobachtung, daß die Einzelpolemik des Epirrhems, so weit wir sehen, unaristophanisch sei (Herm. 1912, 298).

Eupolis wandelten[1]), wenngleich offenbar in entgegengesetzter Richtung wie der *Δῆμος* der Ritter. Da endlich bei Aristophanes die zweite Parabase mit dem Beseligungs- und Verjüngungsmotiv der anschließenden Exodos kompositionstechnisch eng verknüpft ist, indem sie die Zeit des Jungkochens ausfüllt, lag es nahe, auch den diese Wandlung voraussetzenden Teil des letzten Aktes (1316 bis 1383) dem Eupolis zuzuschreiben.

In der Tat muß man zugeben, daß die dermaßen als unaristophanisch ausscheidende Partie zwar in sich im allgemeinen ziemlich zusammenhängt[2]), dagegen am Anfang und mehr noch am Schluß schlecht verknüpft erscheint. So nimmt man mit vollem Recht seit Kirchhoff (Herm. 1878, 287 ff.) Anstoß daran, wie rasch der eben von Agorakritos mit neuer Jugend und Tugend ausgestattete Demos zuletzt in sein altes Lotterleben zurückfällt und mit Gier den *παῖς ἐνόρχης* und die *τριακοντούτιδες Σπονδαί* zu ausschweifendem Genuß in Empfang nimmt. Daß auch der selbst veredelte Wursthändler den trefflichen Vorsatz seines Zöglings, die einer päderastischen Verirrung Schuldigen durch Entziehung der politischen Rechte zu bestrafen (1382 f.), höchst unpassend sofort mit der Schenkung eines strammen Jungen und der gleichzeitigen Weisung, ihn nach Belieben zum *ὀκλαδίας* zu machen, belohnt, ist klar; das *ἔχε νυν ἐπὶ τούτοις* ist an seiner Stelle (1384) unerträglich. Umso besser schlösse es an die endgültige Entscheidung des Demos zugunsten des Agorakritos in 1258 f. und ich möchte trotz Keil (a. O. 265)[3]) daran festhalten, daß die Versicherung *καὶ μὴν ἐγώ σ’*,

[1]) Diesen „*Charakter- und Maskenwechsel*“ bestreitet neuerdings Robert (Gött. gel. Anz. 1918, 173), indem er die Unterweltsaktion auf den vor der Parodos gelegenen Teil des Stückes beschränkt und sich dabei auf das ähnliche Größenverhältnis beider Handlungen in den Fröschen beruft. Auf Keils eigentliches Argument, die in den genannten Versen liegende „*ausdrückliche Aufforderung zum Vergleich mit der früheren Zeit gewinne erst dann lebendige Beweiskraft, wenn vorher im Unterweltsakt die Demoi vor den Augen der Zuschauer in der Fassung gestanden hätten, die ihrer Anschauung vom glücklichen alten Demos entsprach*“, geht Robert dabei mit keinem Worte ein.

[2]) Freilich haben feine Bemerkungen Keils darauf aufmerksam gemacht, wie viel fester nnd logischer sonst in den Rittern die Gedankenverbindung ist als gerade hier.

[3]) Weder die sprachlichen Bedenken erscheinen mir schwerwiegend genug noch darf man aus der an sich harmlosen, überdies schon dreimal zuvor (755, 804, 1119) gemachten Anspielung auf das *κεχηνέναι* der Athener (s. a. Acharn. 133 und Frösch. 990) weitgehende Folgerungen auf einen vorzeitigen Rückfall des Agorakritos ziehen; viel eher könnte man sagen, der Wursthändler sei eben im Beginn, sich innerlich zu veredeln, was dann erst während der Parabase vollendet wird. In Wahrheit ist *Κεχηναῖοι* statt *’Αθηναῖοι* nur als letzter Coup des abgehenden Agonisten zu deuten.

ὦ Δῆμε, θεραπεύσω καλῶς κτλ. (1260 ff.) bereits auf die geplante Verjüngung hinweist, mithin auch schon zum Einschub gehört. Nun wird die Verwandlung weder früher vorbereitet noch nach 1384, von der ganz beiläufigen Bemerkung in 1387 abgesehen, weiter erwähnt; kometartig taucht das Motiv auf und verschwindet wieder, ohne den Gang der Handlung dauernd zu beeinflussen. Aus ihrem Rahmen tritt also die Partie 1260—1383 deutlich hervor, und wie wir ihrem lyrischen Teil in dem gegen Hyperbolos gerichteten Antepirrhem den dichterischen Stempel des Eupolis aufgedrückt sahen, läßt sich auch für den folgenden Dialog aus dem 1363 mit demselben Demagogen getriebenen Spott ein analoges Kriterium gewinnen. Nimmt man endlich Keils Beobachtung hinzu, daß zwischen den vier Gebieten der in den Dienst der Politik gestellten Beredsamkeit, der Rechtspflege, des Marine- und Heerwesens und der Jugenderziehung, auf denen von Agorakritos und dem Demos die Notwendigkeit tiefgreifender Reformen 1335—1383 besprochen wird, und den besonderen Verdiensten der vier in den Demen an die Oberwelt geschickten Koryphäen Perikles, Aristides, Miltiades und Solon auffällige Übereinstimmung herrscht, wird man der antiken Überlieferung betreffs des Verfassers der zweiten Ritterparabase vollen Ernst beimessen und bloß noch die anschließende Dialogszene bis 1383 in das von Eupolis Beigesteuerte miteinbeziehen. Das einigende Band beider Stücke ist eben die scheinbar von ihm erst eingeführte, aus dem Märchen entlehnte Verjüngungsidee[1]).

Es erhebt sich nunmehr die Frage, inwiefern jene wohl späte Einlage den ursprünglich entworfenen Verlauf der Ritterexodos beeinflußt hat. Diese läßt man gemeiniglich (s. Zielinski a. O. 199, 213 und Leeuwen) bei 1316, d. i. mit der zweiten Hälfte der Interpolation beginnen. Scheiden wir diese aus der Betrachtung aus, ergibt sich für die primäre, reinaristophanische Schlußszene der Anfang ungezwungen bei 1151.

Zwei Gänge des vor dem Demos sich abspielenden letzten, erbittertsten Agons sind bereits zuungunsten des Gerbers ausgefochten und er sowie der Wursthändler haben sich zur Vor-

[1]) E. Maaß (N. Jahrb. 1913, 627 ff.) bringt diese allerdings des Scholions zu 1321 wegen mit Medeas Kochkur aus den Aischyleischen Trophoi zusammen, die dann am ganzen Chor bewirkt hat, was hier nur an der einzelnen Person geschieht; ohne Rücksicht auf die Demen nimmt er auch diesen zweiten Teil der Ritter ausschließlich für Aristophanes in Anspruch und läßt die Mitarbeit des Kollegen bestenfalls als Abtretung eines Entwurfes gelten. Eine solche Hypothese scheint mir ein Rückschritt gegen Kirchhoff.

bereitung des dritten Ansturms für einen Augenblick zurückgezogen. Wieder füllt der Chor, wie bereits zwischen dem ersten und zweiten Treffen, das zeitliche Intervall: dort allein mit einem einfach gebauten äolischen Strophenpaar (973 — 984 = 985 — 996; je zwei Glyconeensysteme mit anschließendem Pherecrateus: [3 + 1] + [7 + 1]), hier im Wechselgesang mit dem Demos im verwandten Telesilleischen Versmaß (1111 — 1130 = 1131 — 1150; die Strophen sind gedoppelt, dafür um je zwei Zeilen, jeder Vers um eine Silbe kürzer: [3 + 1] + [5 + 1]); dort war das Thema Kleon, der 976 sogar beim Namen genannt wird, hier ist es der Demos selbst. In 1151 stürzen beide Gegner neuerdings zum entscheidenden Kampfgang auf die Bühne und nach den παντοῖαι θωπεῖαι und den λόγια sind es jetzt kulinarische Genüsse, durch die sie die Gunst des Herrn einander abzujagen trachten — die Analogie mit den Acharnern in der Verwendung des Deipnonmotivs knapp vor dem Ende der Komödie ist augenfällig. Inhaltlich sondern sich in der ausschließlich in Trimetern abgefaßten Szene deutlich drei Teile: die ἑστίασις Δήμου (1151—1206), die durch Agorakritos angeregte moralische Prüfung der Spender (1207—1228) und die mit parodistischer Zuhilfenahme des Orakelapparats bewerkstelligte ἀναγνώρισις[1]) ἀλλαντοπώλου (1229—1259); die Abgrenzung der einzelnen Abschnitte wird durch die jedesmalige Bezugnahme der abschließenden Verse auf die definitive Niederlage Kleons markiert: οἴμοι κακοδαίμων, ὑπεραναιδευθήσομαι klagt er selbst, κατάθου ταχέως τὸν στέφανον, ἵν' ἐγὼ τουτῳὶ αὐτὸν περιθῶ und κατάθου ταχέως, μαστιγία herrschen ihn dann Schiedsrichter und Gegner an, Ἀγορακρίτῳ τοίνυν ἐμαυτὸν ἐπιτρέπω καὶ τὸν Παφλαγόνα παραδίδωμι τουτονί erklärt schließlich der Demos, indem er seine, das zweite Treffen beendigenden Worte καὶ νῦν ἐμαυτὸν ἐπιτρέπω σοι τουτονὶ γεροντανωγεῖν κἀναπαιδεύειν πάλιν (1098 f.; 1100 ff. leiten ja schon zur ἑστίασις über) feierlicher wiederholt[2]).

An welchem Punkt die Komödie da angelangt ist, zeigt das vom Chor in 1254[3]) angestimmte ὦ χαῖρε καλλίνικε; außer hier

[1]) Die spätere Komödie hat von diesem ursprünglich tragischen Motiv nicht mehr gelassen.

[2]) Auch diese Betrachtung spricht dafür, gegen Keil die Eindichtung bereits mit 1260 anheben zu lassen.

[3]) Dieser Vers ist, wie schon der Scholiast betont, vom Chor an den Wursthändler gerichtet; an der Richtigkeit dieser Notiz mit Zielinski a. O. 294 und Leeuwen zu zweifeln, scheint trotz der geteilten handschriftlichen Überlieferung kein triftiger Anlaß.

begegnet *καλλίνικος* bei Aristophanes nur noch in Verbindung mit *τήνελλα* in den Schlußversen der Acharner und der Vögel. Auch die Resignation des unterlegenen Gerbers *κυλίνδετ' εἴσω τόνδε τὸν δυσδαίμονα* (1249) mit dem folgenden tragikomischen Abschied von seinem Kranz, einer Parodie der Alkestis (181 f.), gehört nah an das Ende des Stückes. Wenn darum auch in der unerweiterten Fassung 1384 unmittelbar an 1259 angeschlossen haben kann, mag doch Kleon im Vergleich zu Lamachos merkwürdig früh aus dem Weg geschafft scheinen; gewiß ist das *τουτονί* in 1259 der letzte klare Hinweis auf seine Sichtbarkeit im Theater. Während aber der Bramarbas von zwei handfesten Kerlen weggetragen wurde, ist die Entfernung des Gerbers von Haus aus mittels eines Rollgestells (s. 1249) gedacht, das langsam genug fuhr, um den darauf Fortbewegten die letzten Verhandlungen über sein zukünftiges Los noch vernehmen und mit den entsprechenden Gesten stummer Verzweiflung begleiten zu lassen: der Wechsel im Ausdruck (*τὸν Π. τουτονί* in 1259, dann schlechterdings *ὁ Π.-τὸν Π.* in 1392—1395, endlich *κἀκεῖνον* in 1407) illustriert einen solchen Bühnenvorgang. Das *ἐκφέρειν* (1407) aber war ursprünglich ex aedibus gemeint, die von den modernen Erklärern übernommene Regiebemerkung des Scholiasten z. St. *αἰρόμενος ἐκφέρεται ὁ Κλέων* (nämlich *ἐκ τοῦ θεάτρου*) bezeugt bloß einen durch die Eupolideische Interpolation bedingten Notbehelf; als solchen kennzeichnet ihn am besten die Tatsache, daß in der erweiterten Fassung der Exodos der geschlagene Gerber nach den höchsten Gefühlsausbrüchen noch durch anderthalbhundert Verse als *κωφὸν πρόσωπον* auf der Bühne verweilen muß.

Von 1384 an wird das künftige Schicksal der Hauptpersonen entschieden: daß dabei statt des siegreichen Agorakritos der Demos am besten abschneidet, geschieht natürlich der im Theater anwesenden Bürgerschaft zu Gefallen und ist überdies durch den vorausgegangenen Agon wirksam vorbereitet. Zum Deipnonmotiv des dritten Kampfganges tritt hier das erotische in glücklicher Ergänzung: die von Dikaiopolis in dieser Hinsicht zu gewärtigenden Genüsse (1220 f.) sind hier vermannigfacht (s. 1386) und stark vervielfacht (1388 ff.)[1]). Das Schmausmotiv klingt in der dem Wursthändler gewährten Speisung im Prytaneion nochmals an (1404 f.), Kleon ist dafür der Geprellte (1401!).

[1]) Wie diesmal nach dem erotischen Motiv hatte der Dichter im Vorjahr die *Σπονδαί* nach dem Zechmotiv symbolisch ausgewertet (Acharn. 194 ff.); in beiden Fällen liegt dem Beiwort *τριακοντούτιδες* die Erinnerung an den 445 — wie üblich, auf die ungefähre Dauer einer *γενεά* — geschlossenen dreißigjährigen Frieden zwischen Athen und Sparta zugrunde.

Während in der Acharnerexodos der Chor wenigstens ganz zuletzt noch hervortritt, wird in den Rittern nicht einmal seitens der Schauspieler seiner mehr gedacht; dem *ἕπεσθε* des Dikaiopolis (1231) entspricht das *ἕπου* des Demos (1406). So wird man bedenklich, ob trotz des Fehlens eines sichern Anhalts dafür wirklich am Schluß der spätere Ausfall eines Kommation des Chors angenommen werden soll. Von den neueren Herausgebern wenden sich Leeuwen (Leiden 1900) und R. A. Neil (Cambridge 1901) ausdrücklich gegen diese alte, auf den Vergleich mit den übrigen Aristophanischen Stücken[1]) gestützte Hypothese. Blaydes (Hull 1892) und Hall-Geldart (Oxford² 1906) lassen die Frage offen. Wir kommen unten auf sie zurück.

Da am Ende also auch jede Regiebemerkung für das Verhalten der Choreuten mangelt, ist schwer zu entscheiden, welcher Partei sie schließlich das Geleite gaben. Weil sich die letzterhaltenen Verse mit Kleon beschäftigen und den Befehl seines Abtransports enthalten, anderseits beim vorher erörterten Abgang des Agorakritos von fremder Mitwirkung oder Begleitung keine Rede ist, konnte sich Kirchhoff den Chor hinter dem weggeschleppten Gerber mit Schimpf und Spott einhergezogen denken; dagegen kommt erst bei der von Leeuwen vermuteten Begleitung des triumphierenden Siegers und seines beglückten Gönners ein echter Komos zustand. Für die anfänglich geplante Beseitigung Kleons mittels der Theatermaschine wird das Problem deutlich in letzterem Sinne gelöst, auch ist die Analogie zum Ausgang der Acharner erst dann vollkommen.

Um über den Grad der Sorgfalt oder Geschicklichkeit, die bei der Überarbeitung und Erweiterung der Schlußszene obwaltete, ein durch die kritischeren Forderungen moderner Dramatik getrübtes Urteil zu vermeiden, aber auch nur darum, sei zur Entschuldigung des Aristophanes darauf hingewiesen, daß nicht bloß 1387 auf das eingelegte Verjüngungsmotiv leise zurückdeutet, sondern sich das damalige Publikum auch über den Rückfall des alten Sünders Demos nicht allzu sehr gewundert haben wird, zumal wenigstens Agorakritos durch 1384—1386 seine vorherige *καλοκἀγαθία* als reine Pose demaskieren konnte und man dem

[1]) Allerdings hat auch im Frieden nach der Überlieferung Trygaios das letzte Wort, nicht der Chor; aber der ist dort schon unmittelbar vorher durch das Hochzeitslied in der Schlußszene zu gebührender Geltung gekommen.

früheren *ἀλλαντοπώλης* die in diesen Versen kundgetane Gesinnung weit eher glauben mochte als ernstliche moralische Veredelung. Alles in allem sind die tatsächlich vorhandenen Unebenheiten nach antikem Empfinden weniger anstößig als die der unvollendeten zweiten Fassung der Wolken, besonders ihrer Exodos[1]).

Wie die Ritter uns vorliegen, beginnt der letzte Akt bei 1316 mit denselben Worten und (nach der gewöhnlichen Zählung) dem gleichen Vers wie die engere Schlußszene des Friedens. Analog den Acharnern leitet ihn eine Angelie ein, doch ist ihr Inhalt freudig und soll in weihevoller Feststimmung vernommen werden. Von den verwandten Aristophanischen Botenreden (s. S. 3) unterscheidet sie sich wesentlich dadurch, daß die eigentliche Mitteilung nicht im einfachen jambischen Monolog, sondern im anapästischen Zwiegespräch mit dem Chor erfolgt; in dieser lebhafteren Technik spezifisch Eupolideisches zu vermuten liegt nahe, leider wissen wir von der *Ἀρχαία* so wenig.

Im übrigen zerfällt der erste schon durch seine Anapäste scharf abgegrenzte Teil der Exodos in drei Stücke; den ersten Einschnitt markiert das Eingreifen des Chors in 1319, den zweiten das Erscheinen des Demos nach der in 1326 erfolgten Öffnung der *προπύλαια*. Der zweite und dritte Absatz umfassen gleichmäßig je acht Zeilen, die einleitenden drei Verse des Agorakritos sind der Auftakt zum anschließenden Dialog[2]). In ihm hat der Chor das erste und das letzte Wort, die Wechselrede zeigt kunstvolle Struktur:

$$(2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 2) + (2 + 2 + 2 + 2).$$

Der zweite und der dritte Teil der Schlußszene sind zwar beide in Trimetern, dafür zieht die sachliche Fuge nach 1383 die Grenze. Die Gliederung des Mittelstücks in vier Abschnitte nach den vier Gebieten, auf denen im Staat Remedur geschaffen werden soll, ist oben bereits angedeutet; die Boshaftigkeit gegen Hyperbolos

[1]) Vorstehende Ausführungen genügen zur Kennzeichnung meiner Stellungnahme gegenüber A. Ruppels Versicherung, die Ritter erweckten durchaus den Eindruck, als seien sie in einem Zuge geschrieben worden, und Eupolis habe ein Epirrhem (sic) beigesteuert, da wohl Aristophanes als junger Mensch die Technik noch nicht völlig meisterte, mithin ins Gedränge kam und aus Angst, nicht fertig zu werden, bei seinem Freund eine Anleihe machte (Konzeption und Ausarbeitung der Arist. Komödien, Gießener Dissert., Darmstadt 1913, S. 15 und 18).

[2]) Man mag die ganz ähnliche Komposition der Aischyleischen Botenszene in den Persern (249—289) vergleichen.

steht (1363) zwischen dem zweiten und dritten Abschnitt, also genau in der Mitte des ganzen Aktes. Auch sind sein erster (anapästischer) Teil und dritter Teil (nach der Fuge) ungefähr gleich lang, der Mittelsatz übertrifft sie zusammengenommen um etwa ein Viertel an Ausdehnung und scheint dadurch schon äußerlich in seiner Bedeutung durch den Verfasser hervorgehoben.

Die dargelegte Symmetrie im Aufbau läßt darauf schließen, daß der Chor gleichwie zu Beginn der Exodos auch in ihrem Finale nochmals zur Geltung kam.

III.

In den Wolken ist der eigentliche Schluß gewiß soweit intakt, als er es in der Bearbeitung des Dichters war; trotzdem haben wir Unfertiges vor uns. Daß die Aufführung der Urfassung dem durch die Erfolge der Vorjahre verwöhnten Musensohn 423 bittere Enttäuschung brachte, ist ebenso bekannt, als daß er bei der gerade auf diese Komödie verwendeten Sorgfalt und eigenen Überzeugung von ihrer Vortrefflichkeit (vgl. V. 522 ff.) die Hoffnung nicht aufgab, ihr später die gebührende Anerkennung zu verschaffen. Eine Umarbeitung schien dazu nötig, über deren Umfang die sechste Hypothesis berichtet.

Dieses wichtige Dokument antiker Philologie hat Leeuwen m. E. mit Unrecht in seiner Bedeutung als Ganzes beeinträchtigt (Ausg. S. 6, Anm. 2), indem er einander widersprechende Meinungen zweier zeitlich weit abstehender, an wissenschaftlicher Bildung sehr verschiedener Männer sondern zu sollen glaubt. Angeblich gehören bloß die ersten zwei Sätze einem alten grammaticus prudens atque eruditus an: in ihnen wird die allgemeine Übereinstimmung des überlieferten Stücks mit den Urwolken betont, dann die teilweise Diaskeue festgestellt, welche auf die von Aristophanes aus unbekanntem Grund nicht mehr verwirklichte Absicht einer Wiederaufführung schließen lasse. Mit dem darauffolgenden *καθόλου μὲν οὖν σχεδὸν παρὰ πᾶν μέρος γεγενημένη* ⟨*ἡ* Bücheler⟩ *διόρθωσις* beginnt nach Leeuwen der vermöge der Behauptung einer nahezu allgemeinen Diorthose oppositionelle Zusatz des späten homo verbosus. In Wahrheit dürfte, wie auch P. Mazon (Essai sur la composition des comédies d'Aristophane, Paris 1904, 64) und F. Leo (Gött. gel. Anz. 1904, 947) meinen, das *μὲν οὖν* nicht scharf gegensätzlich, sondern bloß korrektiv zu

fassen und vielmehr eine Bedeutungsdifferenz zwischen *διασκευάζειν* und *διορθοῦν* anzunehmen sein. Heißt es doch nach ganz summarischer Erörterung der leichteren allgemeinen Änderungen ausdrücklich *τὰ δὲ ὁλοσχεροῦς*[1]) *τῆς διασκευῆς τοιαῦτα ὄντα τετύχηκεν κτλ.*, wo für die vollständigen Änderungen im einzelnen genau dasselbe Wort wie oben erscheint. Wie man sich übrigens auch zur Verfasserfrage der Hypothesis stellen mag, die Zuverlässigkeit der mit dem dritten Satz anhebenden detaillierten Ausführungen über die Umarbeitung ist nicht zu verdächtigen.

Wenn es dort heißt *αὐτίκα μὲν ἡ παράβασις τοῦ χοροῦ ἤμειπται καὶ ὅπου ὁ δίκαιος λόγος πρὸς τὸν ἄδικον λαλεῖ καὶ τελευταῖον ὅπου καίεται ἡ διατριβὴ Σωκράτους*, ist der Grund für den Wechsel im Ausdruck klar; im ersten Fall handelt es sich bloß um die Umänderung der bereits in der Urfassung vorhandenen Parabase, d. h. ihres astrophischen Teils, während die folgenden *ὅπου*-Sätze die ganz neue Einführung beider Szenen (offenbar durch Verdrängung dessen, was früher dastand) andeuten[2]). Da also auch die Exodos eine tiefer greifende Diaskeue erfuhr, sei zunächst die Gründlichkeit, mit der diese überhaupt durchgeführt wurde, erwogen. Nun steht die in der Parabase (543) begegnende Erklärung *οὐδ' ἰοὺ ἰοὺ βοᾷ* (näml. *ἥδε ἡ κωμῳδία*) in auffälligem Gegensatz zu 1321 (oder 1493) und ebenso schlecht paßt das unverändert gebliebene Antepirrhem zur Entrüstung über das Wüten der Komiker gegen Hyperbolos[3]); auch das gegen Kleon hetzende Epirrhem hatte zur Zeit, als die Partie 518—562 geschrieben wurde, d. i. nach der 421/0 erfolgten Aufführung des Eupolideischen Marikas (553) und vor der Verbannung des Lampenhändlers 418/7 (vgl. die Präsentia in 552 und 558), keinen Sinn mehr. Zur Einlage des nunmehrigen Hauptagons der beiden Logoi (den Gedanken eines ganz ähnlichen enthalten die Verse 928—931 des

---

1) Im Venetus wegen des folgenden *τῆς διασκευῆς* zu *ὁλοσχερῆς* verschrieben.

2) Daß der in der Apologie dreimal hintereinander (18 B, 19 B, 23 D) erwähnte gewöhnliche Vorwurf gegen Sokrates, *ὅτι τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖ* sich auf den Wolkenagon zwischen *δίκαιος* und *ἄδικος λόγος* beziehe und daher dieser bereits in der aufgeführten Fassung irgendwie vorhanden gewesen sein müsse, wird man Mazon (a. O. 63) ebensowenig zugeben als zur Stütze der alten Teuffelschen Hypothese von der späteren Einfügung besagter Streitszene mit Naber die Platonstellen athetieren (Mnemos. 1883, 310 f.).

3) O. Navarre (Rev. Étud. anc. 1911, 280) spricht darum ganz recht von einem remaniement inachevé, bezw. einem amalgame de deux redactions divergentes, parfois même inconciliables.

schon oben herangezogenen Hippolytos), ist besonders auf die eingangs stehende *Χοροῦ*-Notiz nach 888 hinzuweisen, zu der man freilich mit Unrecht ein Gegenstück nach 1104 vielfach vermißt (s. unten).

Das Gesagte läßt auch für die Bearbeitung der Schlußszene keine tadellose Verwischung aller Spuren erwarten. Ich beginne mit der Betrachtung der bezeugtermaßen nachträglich hinzugekommenen Brandepisode. Sie wird durch den Monolog des Strepsiades eingeleitet (1476 ff.), der im Aufbau dem Anfangsdialog der Ritterexodos (1316—1334) entspricht und in ein kurzes Eingangsstück und zwei gleichlange Hauptteile zerfällt; war dort das Zahlenverhältnis 3 : 8 : 8, ist es hier 2 : $7^1/_2$: $7^1/_2$. Inhaltlich bildet den Auftakt des Alten verzweiflungsvolle Erkenntnis seiner eigenen Betörung durch Sokrates, das erste Hauptstück das Hermesgebet und seine Erhörung, das zweite die Befehle zur Verwirklichung des vom versöhnten Gott eingegebenen Rates; die Penthemimeres von 1485 ist im zweiten Fall die Scheidewand. Ihrerseits sind die Hauptstücke deutlich dreigeteilt: erst Bitte um Verzeihung, Ersuchen um Rat, Mitteilung der empfangenen Eingebung, dann Weisungen hinsichtlich der von Xanthias herbeizuholenden Zerstörungswerkzeuge, der weiteren Tätigkeit des Sklaven, der vom Herrn persönlich als Vollstrecker göttlichen Willens beabsichtigten Brandstiftung.

Mit dem Wehgeheul von 1493 (s. o. z. 543) beginnt das Brandspektakel als Schlußeffekt. Am folgenden erregten Gespräch sind als Angreifer Strepsiades und Xanthias, seitens der Überfallenen Sokrates und mehrere seiner Schüler beteiligt. Wo der Meister selbst auftritt, wird durch die Antwort des gelehrigen Alten klar (1502 f., vgl. 225). Die Verse 1494, 1498 und 1503 gehören sicher diesem, 1495ᵇ f., 1499ᵇ — 1501 wahrscheinlich seinem Diener (vgl. 1485 ff.); 1506 f. ergreift nochmals Strepsiades als Rächer der Götter das Wort. Bei 1508 setzt endlich, wie Beer richtig erkannte, der Chor ein, der seinem 1458 ff. geäußerten Grundsatz gemäß nunmehr auch Sokrates selbst fallen läßt. Daß das plötzliche Schwinden der dramatischen Erregung nach 1509, wo das Versmaß gleichzeitig in Anapäste umspringt, nicht als Beweis für den unfertigen Zustand der überlieferten Fassung gewertet werden darf, ergibt sich allerdings aus der analogen Erscheinung in der Exodos der Thesmophoriazusen (s. dort); trotzdem bedürfte es nicht der bestimmten Nachricht (Schol. Wolk. 552), daß die alten Didaskalien nur die Uraufführung 423 kannten, um den Gedanken an eine

wirkliche Reprise der Neubearbeitung unter dem Archon Ameinias im nächsten Jahr mißtrauisch abzuweisen[1]).

Der behandelte Strepsiadesmonolog ist ebenso fest von rückwärts wie nach vorn verknüpft. Denn eben die höhnische Abfuhr, die der Alte von den Wolken, deren Schutz er sich vordem hoffnungsvoll anvertraut hat, ja vom eigenen Sohn erfährt, den er vergeblich zu vernichtender Bestrafung Chairephons und des Sokrates anstachelt, läßt ihn hernach in Verzweiflung den grausamen Racheplan aushecken. Auch in dieser Dialogszene ist zahlenmäßige Harmonie unverkennbar: zwölf Verse Gespräch zwischen Strepsiades und Wolken, zwölf Verse zwischen Vater und Sohn (das noch zur ersten Hälfte gehörige *ἀποστερεῖν* in 1464 dient der Verklammerung). Dort ist das Schema

$$[2 + 2] + [\underbrace{2 + 4 + 2}],$$

so daß beiden Gesprächspartnern je sechs Zeilen zukommen, wobei sich das eine Drittel der Einleitung auch inhaltlich von dem doppelt so großen Hauptstück scheidet. In der zweiten Hälfte gehören dem Strepsiades 3 + 1 + 3, dem Pheidippides 1 + 3 + 1 Verse (die ganz kurze Unterbrechung in 1470 kann bei solcher Rechnung füglich außer acht gelassen werden). Betrachtet man nun aber den Zusammenhang der die geänderte Exodos einleitenden dialogischen Doppelszene mit dem Vorausgehenden, zeigen sich seltsame Unstimmigkeiten.

Schon 1212 hat sich der Alte mit seinem bei Sokrates ausgeschulten Sohn in das Haus zurückgezogen, um ihm einen Willkommschmaus vorzusetzen. Doch ruft ihn der Gläubiger Pasias nochmals heraus, der dann gleich seinem Kollegen Amynias auf das perfideste abgefertigt wird. Darauf geht Strepsiades neuerdings

[1]) Man dachte diese aus der fünften Hypothesis herauslesen zu müssen. Vermutungen zur Erklärung des vermeintlichen alten Irrtums, der S. Petitus, H. Clinton, E. Brentano u. a. zum Glauben an die Wiederaufführung veranlaßte, findet man bei Leeuwen S. 5, Anm. 4; aber auch dort wird die längst durch M. E. Egger (Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs, Paris 1849, S. 498—502) aufgestellte, durch R. C. Flickingers (Class. Philol. 1910, 1 ff.) gewagte Hypothese keineswegs verdrängte Deutung des Arguments ignoriert, derzufolge die letzten zwei Sätze nur sagen wollen, Aristophanes habe im Aufführungsjahr der Wespen und des Proagon auch die Wolken nochmals eingereicht, während der Archon dieses Stück zur Konkurrenz gar nicht mehr zugelassen habe. Dann wären offenbar in der Parabase zwei Überarbeitungsschichten zu sondern, 518 ff. für das Jahr 422, 549 ff. erst später geschrieben; eine dritte recensio derselben Partie nämlich ist mir weniger wahrscheinlich.

zum Mahle ab und der Chor füllt nach dem Leerwerden der Bühne die Pause durch ein kurzes, aus einer Strophe und Gegenstrophe bestehendes Intermezzo, das, dunkler Andeutungen voll, die Katastrophe wirksam vorbereitet. Es folgt die Schimpf- und Prügelszene, bis der Alte, nachdem der erste Zorn verraucht ist, aus Neugier auf das Anerbieten des Sohnes eingeht, die Rechtmäßigkeit seines gröblichen Tuns vor aller Welt zu beweisen. Da mischt sich der Chor ins Gespräch und heißt den Kläger mit der Darlegung des Sachverhalts beginnen; indes liegt in seinen Worten bereits hier die Erwartung, Pheidippides werde sich erfolgreich zu verteidigen wissen. Soweit die Einleitung zum großen doppelteiligen Agon, der sich schon äußerlich durch seine Langverse von der Umgebung abhebt.

Die vom Sohn mit dreimaligem Hinweis auf das *δίκαιον* seiner Handlungsweise unterbrochene Anklage zerfällt in die vom Chor geforderte Schilderung der Streitursache (1353—1376) und die auf Erregung von Mitleid berechnete Nennung der zahllosen väterlichen Verdienste um den Undankbaren (1380—1390). Die Gemütsverfassung des Alten, der bei der Erinnerung an die dafür zuletzt erlittene Unbill neuerdings außer Rand und Band gerät, kommt im Schlußpnigos (*πνιγόμενος* in 1389!) prächtig zur Geltung. Es folgt die Gegenstrophe des Chors[1]), der noch immer mit ziemlicher Zuversicht der Erwiderung des Pheidippides entgegenblickt; wie vorhin (1351 f.) lenkt der Koryphaios in zwei Langzeilen über und der Junge beginnt voll Dank gegen die neue Lehre seine sophistische Apologie. Strepsiades ist durch die verfänglichen Fragen, denen er Rede stehen soll, bald in die Enge getrieben und gesteht den eigenen Irrtum und die Berechtigung des vom Sohne verfochtenen Standpunkts ein. Daß hier nach 1439 den vorausgegangenen Strophen keine Epode des Chors folgt, zeigt volle Übereinstimmung mit der nachmals beim Streit der Logoi befolgten Technik (s. das oben z. 1104 Bemerkte).

So wird das Wortgefecht unmittelbar fortgesetzt, indem ihm der kühn gewordene Sieger 1440 eine neue, unerwartete Wendung gibt, wodurch er den bereits gelegten Grimm des Alten wiederum voll entfacht. Der kann das ungeheuerliche Vorhaben, auch die Mutter zu schlagen und selbst das als Sohnespflicht zu erweisen, erst gar nicht fassen (1443), dann aber wird er so aufgeregt wie

[1]) Dreimalige Folge eines jambischen Trimeter und katalektischen Telesilleion; am Schluß der Strophe (1349 f.) scheint G. Hermanns Verbesserung *δῆλόν γε τἀν|θρώπου 'στὶ τὸ λῆμα* am empfehlenswertesten.

vorhin[1]) und wünscht Pheidippides und Sokrates samt ihrem *λόγος ἥττων* zum Teufel (Antipnigos 1447—1451). Das Maß der Erregung des Strepsiades fällt und steigt in einer Kurve, deren Höhepunkte bei 1325 ff., 1385 ff. und 1443 ff. liegen; vor dem letzten schnellt sie im Gegensatz zu ihrem sonstigen Verlauf unvermittelt rasch empor: der Dichter drängt offenbar zum Schluß. Darum bleibt auch unsere Neugier nach den Argumenten für die Mutterzüchtigung unbefriedigt. Wohl aber wendet sich der eben noch so gereizte Alte, plötzlich ziemlich ruhig geworden, im Trimeter an den Chor, der, wie schon seit 793 nicht mehr, zweimal wieder als *Νεφέλαι* angesprochen wird (1452 und 1462). Das 1440 ff. angeschlagene Thema ist endgültig fallen gelassen, dafür wird nachdrücklich auf den Titel der Komödie rückverwiesen. Indes lehrt eine genauere Betrachtung der vorausgehenden Partien des Chors, daß sich dieser längst nicht mehr als die himmlischen Mägdlein der Parodos, als personifizierte Wolken gegeben hat. Das geschah zum letzten Mal in der Prodomorede an die Spielrichter deutlich (1117 bis 1130), gewissermaßen den Abschiedsworten des Chors in der Maskierung. Weiterhin (1303 ff.) ist von seiner früheren Bedeutung keine Rede mehr; beim folgenden Nebenagon spielt er als interessierter Zuhörer durchaus die Rolle der von Strepsiades 1322 f. zu Hilfe gerufenen *γείτονες καὶ ξυγγενεῖς καὶ δημόται*. Aber das ist beim nachträglich eingelegten Hauptagon ganz ähnlich. Ausschlaggebend ist hier dagegen seine Äußerung 1393 ff.: „*Unterliegt der Alte im Wortkampf, τὸ δέρμα τῶν γεραιτέρων λάβοιμεν ἂν ἀλλ' οὐδ' ἐρεβίνθου.*“

Der Victoriusscholiast bezeugt hier zunächst die Aporie einiger Exegeten *πῶς, οὕτω δέον εἰπεῖν· „τὸ δέρμα τῶν γεραιτέρων λάβοιεν ἂν οἱ νέοι“, ὁ χορὸς „λάβοιμεν“ εἶπεν*, d. h. warum sich der Chor mit den Jünglingen gewissermaßen identifiziere. Mit der landläufigen *ψυχρὰ λύσις* des Problems unzufrieden, bemerkt er dann *οἶμαι τὰς καρδίας τῶν νεωτέρων πηδᾶν καὶ ὁρμᾶν ἐν ἐκείνῳ, ὅπερ Φειδιππίδης λέξει, λεγόντων δηλονότι καθ' ἑαυτοὺς τῶν νεωτέρων τάδε· εἰ γὰρ ταῦτα οὗτος ἐξειργασμένος κτλ.* Doch ist diese Erklärung des Wir viel zu gezwungen, um wahrscheinlich zu sein. In dieser letzten aus den Urwolken erhaltenen Chorpartie sprechen die Choreuten, die ihre Masken bereits abgelegt und sich als erwachsene Männer mittleren Alters entpuppt haben, tatsächlich von sich

[1]) Beidemal klingt ein Vers an eine Stelle der Euripideischen Heracliden an: 1333 ∾ Her. 254, 1445 ∾ Her. 253; daß nur Aristophanes hier der entlehnende Teil sein könnte, ist klar.

selbst. *Λαβεῖν* bedeutet im Kauf- oder Tauschweg annehmen, *ἐρεβίνθου* ist gen. pretii und das Ganze will sagen: „*Unter sotanen Verhältnissen möchten wir fürs Altwerden keinen Pfifferling geben*“. Daß gerade die Schote als besonders wertloser Gegenstand genannt ist, liegt an der obszönen Nebenbedeutung des nachdrucksvoll an das Satzende gerückten Wortes.

Hat hier also der Chor wie häufig genug gegen den Schluß der Komödie (s. z. d. Wespen Wilamowitz, Sitz.-Ber. Akad. Berl. 1911, 476 und 479 unt.) seine eigentliche Bedeutung schon verloren, fällt er dann doch, wie durch den Anruf *ὦ Νεφέλαι* gemahnt, in seine frühere Rolle als überirdisches, die Menschen richtendes Wesen (vgl. 621 ff., 1121 ff.) zurück. Dazu kommt endlich der beachtenswerte Stimmungsumschwung des Alten, welcher sich in der Bezeichnung seines Sohnes als *φίλτατος* (1464) kundtut. Das allein mit heuchelhafter Schmeichelei des von den vermeintlichen Freundinnen im Stich Gelassenen zu motivieren, wäre ebenso unzureichend wie ein vergleichender Hinweis auf das *ὦ μέλε* von 1338; zeigt doch ein Blick auf V. 33 oder Ritt. 671 diese Anrede gewiß nicht immer von besonderer Zuneigung getragen.

Nach 1451 klafft also die Fuge; formale Observationen ergänzen die sachlichen. Der Wechsel des Versmaßes würde an sich nicht auffallen, wichtiger scheint, daß von der erörterten Ebenmäßigkeit im Aufbau des mit 1452 beginnenden Dialogs und anschließenden Monologs vordem keine Spur ist. Die beiden Teile des Agon sind ungleich lang, nicht einmal die abschließenden *πνίγη* zählen gleich viel Metra. Für die ursprüngliche Wolkenexodos hat die letzte Trimeterpartie zur Gänze auszuscheiden.

In jener mochte die neuerliche Empörung des Alten das am Schluß der Komödie übliche Verhältnis von Spieler und Gegenspieler schaffen; Pheidippides wird, unbekümmert um den wütenden Jammer seines Vaters, auch die zweite These mit ein paar schnell hingeworfenen, spitzfindigen Argumenten[1]) erfolgreich verteidigt und von dem seiner einstigen Stellung vergessenen Chor, der aus der früheren Parteinahme für den modernen Jüngling nunmehr

[1]) Betreffs solcher riet man längst auf Gedankengänge wie Aisch. Eum. 657 ff. und Eur. Or. 551 ff., woselbst bloß eine einseitige, von Anaxagoras und alten Physiologen vertretene Auffassung vom Anteil der Geschlechter an der Zeugung (vgl. Aristot. *Περὶ ζῴων γενέσεως* IV 1, 763, 31—33b und F. Buddenhagen, *Περὶ γάμου*, Baseler Diss. 1919, S. 33[4]) in unzarter Weise zur Geltung gebracht wird. — Soll man übrigens in jene Beweisführung des Pheidippides im Hinblick auf Wesp. 1039 auch die *πάπποι* miteinbezogen denken?

kein Hehl zu machen brauchte, den Sieg zuerkannt erhalten haben. Diese Stellungnahme des zuhörenden Dritten hatte sich nach dem ersten Kampfgang, wo Strepsiades 1437 ff. selbst seine Niederlage eingestand, noch erübrigt. Wurde nun aber der Sohn zum Dank für seine Frechheit im triumphierenden Komos aus dem Theater geleitet, wo blieb dann die Moral des Stücks?

An Erwägungen, dieses Bedenken zu zerstreuen, ist nicht Not. Man nehme bloß die ursprüngliche Ritterexodos mit dem durch keinerlei innerliche Besserung bemäntelten Sieg des Unverschämteren, über dessen Sinnesart die derben Worte 1399 bis 1401 auch am Schluß keinen Zweifel lassen. Dann war gerade bei der Tendenz der Wolken, den Athenern hinsichtlich der Folgen sophistischer Jugenderziehung die Augen zu öffnen, der Endtriumph des Schlechten besonders wirksam. Obendrein sollte sich an Strepsiades der Leichtsinn tüchtig rächen, mit dem er aus purem Egoismus den Sohn gewaltsam in die Schule des Verführers trieb.

Über die Gründe, warum nach den Siegen der Vorjahre die vom Dichter selbst (s. 522 ff. und die Schlußworte der vierten Hypothesis) und den antiken Kritikern (vgl. Ende der dritten und zehnten Hypothesis und das in dieser und der zweiten eingangs stehende Lob des Prologs und der Fabel) gleich hoch geschätzten Wolken durchfielen, ist nichts Bestimmtes überliefert. Daß der Altmeister Kratinos, durch die letzten Niederlagen beschämt und den Spott der Ritterparabase (526 ff.) erbittert, alle Kräfte zusammenraffte und dem versoffenen Genie wirklich nochmals etwas besonders Feines gelang, kann man verstehen; daß indes auch Ameipsias gleichzeitig Besseres schuf, fällt darum nicht viel weniger auf, daß neun Jahre später die Vögel seiner Konkurrenz erlagen. Nun heißt es in der zweiten und zehnten Hypothesis, die jeunesse dorée um Alkibiades habe Aristophanes den Sieg vereitelt, und zwar aus Zorn über die Besudelung des von ihnen verhimmelten Sokrates; in der Tat scheint die am Schluß nachträglich zugefügte Brandszene eine drastische Rache des Dichters am Philosophen. Trotzdem wird es sich den jungen Athenern weniger um Sokrates als um sich selbst gehandelt haben und da bestand Gefahr, dem Publikum seien die Schäden der modernen Jugenderziehung an Pheidippides (in dem auch E. Wüst[1]) wieder eine Persiflage des Oberstutzers Alkibiades sieht) zu klar demonstriert worden; zudem hatte Aristophanes diesbezüglich noch von den *Δαιταλῆς* her

[1]) Aristophanesstudien, Progr. Wittelsbach. Gymn. München 1908.

etliches auf dem Kerbholz und auch die Verse Ritt. 1373 ff. machten ihm *μειϱάκια* und *νεανίσκοι* nicht sonderlich gewogen.

Ich möchte also glauben, daß gerade der ursprüngliche Schluß so viel Anstoß erregt hatte, daß sich der Dichter veranlaßt sah, durch seine Umarbeitung, die den Jugendverführer umgehend bestraft, dem Triumph des Pheidippides die Spitze zu brechen[1]). Wie dem aber auch sei, die Urwolken sind nach 1451 ziemlich schnell zu Ende gelaufen, ihre bei 1321 anhebende Exodos zeigt die bekannte Dreiteilung. Das Schlußstück von 1440 an dürfte dem Proömium bis 1344 an Umfang ungefähr gleichgekommen sein, der Agon steht in der Mitte; die Kurve, in der die Erregtheit des Alten verläuft, hält alle drei Teile harmonisch zusammen. Die Situation ist unmittelbar nach dem Mahl wie in den Acharnern; war dort Lamachos, ist hier Strepsiades in gewissem Sinn der Geprellte. Wie die ganze Komödie in ihrer *σωφροσύνη* (s. 537 ff.), hat auch die Exodos mit dem erotischen Motiv nichts unmittelbar zu schaffen.

IV.

Wir kommen zu den Wespen, 422 wahrscheinlich an den Lenäen aufgeführt. Das *εἰς Λήναια* der Didaskalie hat trotz Mazon (a. O. 66[1]), dessen Behandlung der Wespenhypothesis Leo ablehnt (Gött. gel. Anz. 1904, 947), überhaupt nur dann einen Sinn, wenn es sich auf unser Stück bezieht; was Leeuwen als grammatici alicuius notula aus dem Schluß (zu seiner Deutung s. Ausg.[2] S. 36[6]) der Hypothesis herausnimmt, zeigt eine sprachlich unwahrscheinliche Form.

In der Exodos stehen wir seit den Acharnern das erstemal wieder auf festem Boden; Einlagen oder Überarbeitungen machen keine Sorge. Dafür liegen gewisse Ähnlichkeiten mit den früheren Schlußszenen auf der Hand, so wenn wie in den Acharnern und Wolken während des zum letzten Akt überleitenden Chorlieds hinter den Kulissen getafelt wird. Während aber in den Acharnern das betreffende *χορικόν* in seinem Hauptteil eine mit der Handlung unzusammenhängende satirische Invektive, in den Wolken eine mit den Bühnenvorgängen engverknüpfte Reflexion enthält, stehen uns in den Wespen Lieder beider Arten zur Verfügung, für deren

[1]) Dieselbe Notwendigkeit hat noch stärker Holberg in seiner modernen Nachdichtung gefühlt, wenn er den gegenüber seinen Eltern (IV 3) gleich vermessenen *Erasmus Montanus* zum Schluß ganz klein machen läßt.

eines wir uns entscheiden müssen. Wilamowitz (a. O. 480) verteidigt die überlieferte Reihenfolge, bringt jedoch die dann der skoptischen (1265—1291) folgende reflektierende Chorpartie (1450 bis 1473) an eine Stelle, wo ihre Erwägungen durch den Gang der Ereignisse längst überholt sind. Darum hat Zielinski (a. O. 204) die Umstellung vorgeschlagen und sowohl Leeuwen wie Starkie haben sie in ihren Ausgaben durchgeführt. Allerdings erklärt Leeuwens Hinweis auf die handschriftliche Verwirrung in der Lysistrateexodos und seine Vermutung, das Lied 1450 ff. habe eine ganze Kodexseite gefüllt, die seltsame Verstellung mit nichten. Darf man Zielinski folgen, wird die Situationsähnlichkeit mit Wolk. 1303 ff. ganz augenfällig. Hier und dort bricht man vor Beginn des Liedes zum Schmause auf, hier wie dort gilt er nach Absingung desselben trotz der unwahrscheinlich kurzen Frist für beendet. Ferner kommen sich beide Chorpartien an Umfang gleich und es verblüfft die Übereinstimmung im Aufbau: jedesmal beschäftigt sich die Strophe mit dem Vater, die Gegenstrophe mit dem Sohn.

Wie immer man sich übrigens zur Umstellung der Wespenlieder verhalten mag, die weitere Exodos fängt bei 1292 an. Das vornehme Gelage, zu dem Bdelykleon seinen Vater aus pädagogischen Gründen geführt hat, ist zu Ende und heulend tritt Xanthias auf, wobei gleich die ersten Worte bekunden, daß die drohende Prophetie des Chors (428 f.) an ihm bereits in Erfüllung gegangen[1]). Nur einmal durch den Chorführer ganz kurz unterbrochen[2]), schildert er darauf das tolle Benehmen des angeheiterten Alten beim Symposion und seine Raufexzesse bei der Heimkehr. Während dieser hat sich der Sklave aus Gründen persönlicher Sicherheit den Vorsprung verschafft, der ihm nun den langen Botenbericht ermöglicht. Sobald sein Herr sichtbar wird, bricht er ebenso unverzüglich

[1]) Diese Bezugnahme ist offenkundig beabsichtigt; sollte sie aber das Publikum wirklich merken, dann konnte ein *ἰὼ χελῶναι μακάριαι τρισμακάριαι*, wie es Wilamowitz aus 1292 f. zusammenschweißt, nicht genügen. Die Begründung *τοῦ δέρματος* war in ihrer Wiederholung durch Xanthias umso unentbehrlicher, als er selbst mit 1293—1295 einen anders lautenden Anlaß zum *μακαρισμός* beifügt, der sich mit dem ersteren durchaus verträgt, wo nicht, was die Bedeutung von *δέρμα* in *ὀστρακόδερμος* nahelegt, überhaupt identisch ist. Auch die von *Ἄρες Ἆρές* her geläufige Variation in der Betonung, wobei das eine Mal Versakzent und Wortton zusammenfällt (s. Frösch. 305 f. *κατόμοσὸν* ∾ *κατόμοσον*), spricht gegen Wilamowitz für die Überlieferung.

[2]) Fast scheint das bloß wegen des Witzes mit der Anrede *ὦ παῖ* geschehen; von einem wirklichen Dialog mit dem Chor, wie er uns bei der Botschaft des Agorakritos auffiel, ist keine Rede.

ab, wie der Bursche des Lamachos; auch im Ausdruck ähneln sich beide Stellen.

Mit dem Auftritt des trunkenen Übeltäters ist ein sehr wirksamer Umsprung des Versmaßes aus dem Trimeter in trochäische Kurzzeilen verbunden; sie passen sich der augenblicklichen Verfassung Philokleons vorzüglich an. Eine Schar Insultierter, offenbar Teilnehmer am Gelage[1]), folgt drohend dem alten Bengel (1333: *κεἰ σφόδρ' εἶ νεανίας*) und kündet ihm für morgen die Gerichtsvorladung an; Philokleon äfft ihnen nach, doch bringt seine schwere Zunge das lange *προσκαλούμενοι* nicht mehr ganz heraus, dafür hat er den jambischen Rhythmus aus ihren Trimetern für kurze Zeit in seine Verslein übernommen. Als er nach einem widerlichen Lachkrampf (1338) aufs neue zu lallen anhebt, kehren auch die Trochäen einen Augenblick wieder. Endlich ist er nach Verscheuchung seiner Gegner ruhig genug geworden, um sich in Muße dem vom Gelage mitgebrachten Schätzchen zu widmen. Es folgt die lange Anrede von 19 + 4 Trimetern, dadurch besonders witzig, daß der Alte das normale Verhältnis von Vater und Sohn umkehrt.

Das Erscheinen Bdelykleons verursacht wegen der Auletris eine erregte Auseinandersetzung, der der Alte mit dem gleichen, vom Sohne selbst (1258 ff.) angeratenen Mittel der Anekdötchenerzählung ein Ende macht wie nachher bei der Abfertigung der Brotverkäuferin und des auf offener Straße Verprügelten. Dadurch schließen sich auch alle drei Dialogpartien zu einer Einheit zusammen. Der Abtransport des weiterfabulierenden Philokleon (1442 ff.) bildet das kurze Finale dieser Szene. Ihre Exposition lehrt, daß das Futurum oder gar der negative Potential der anschließenden Chorstrophe (s. 1454, bzw. 1456 ff.) an seinem Platze unmöglich ist. Man mag das von Wilamowitz (a. O. 480[1]) berufene Wolkenlied 1303—1320 als noch so müßig oder künstlerisch minderwertig ansehen, seine Betrachtungen sind, wo sie stehen, logisch berechtigt. Zu den Bedenken der Strophe treten die der Antistrophe, deren Ausklang (1470 ff.) sich ebenso deutlich auf die mit 1264 endende Episode bezieht, als sie um so viel später, nachdem der Sohn durch seine Erziehung des Vaters selbst schon in Unannehmlichkeiten gestürzt ist, keinen Witz mehr hat. Über diese Schwierigkeiten hilft auch ein Vergleich von 743 ff. und 1071 ff. nicht weg; daß aber die zweite Parabase nicht unmittelbar hinter der ersten

[1]) Daran soll man nicht zweifeln; Vertreter des beleidigten Straßenpublikums kommen erst von 1388 an zu Wort.

zu stehen braucht, zeigen z. B. die Ritter. Sie bildet dort ebenso die Überleitung zur engeren Exodos wie das in der Gattung verwandte Acharnerlied 1150 ff.; auch das scheint eher für die Umstellung unserer Chorpartien als gegen sie zu sprechen.

Was indes das Nebeneinander der weiteren und der engeren Schlußszene anlangt, ist weder mit Leeuwen (Mnemos. 1888, 419 f.) an das Vorhandensein zweier ganz verschiedener Fassungen der Exodos zu denken, wogegen sich bereits Mazon (a. O. 78[7]) sehr richtig ausgesprochen hat, noch mit Wilamowitz (S. 479 f.) 1474 ff. gewissermaßen als unorganischer Zusatz zu betrachten. Ist doch das Hauptmotiv der Komödie, die Kampfeslust Philokleons, das vermittelnde Band; die D o p p e l u n g (ich erinnere an Tycho v. Wilamowitz' Ausführungen über die dramatische Technik des Sophokles) ist gleichwohl unverkennbar.

Wieder tritt ein Sklave auf — nichts hindert, auch in ihm den Xanthias zu sehen —, wieder ist ein Botenmonolog der Beginn. Daß er weit kürzer ist als sein Pendant, entspricht dem Gesamtumfang beider Szenen. Wurde uns vorher des Alten Übermut außer Hause berichtet, folgt jetzt die Schilderung seines tollen Treibens daheim. Noch ist er des Trinkens und der Musik samt der Musikantin nicht satt gewesen und zuletzt hat er sich auf das Tanzen verlegt[1]) bis spät in die Nacht hinein. All das gibt keinen Anlaß, ihn aus seinem Haus nochmals auf die Bühne zu bringen, was aber zur organischen Verbindung der letzten Szene unbedingt erforderlich war. Das aus der teilweisen oder vollständigen Verlegung des Gelages in das eigene Heim und seiner gleichzeitigen Abrückung unmittelbar vom Schluß der Komödie folgende Dilemma besteht auch in den Wolken, wo es durch die Flucht des geprügelten Vaters ins Freie eine gewaltsame Lösung findet. In den Wespen ist jedoch der Alte gegen Ende der aktive Teil geworden, mithin geht von ihm der Anstoß zum Agon aus, der ihn nochmals vor das Publikum führt. Wie in den Urwolken ist auch hier ein Wettstreit der eigentliche Schluß, aber kein Wortgefecht, sondern ein pantomimischer Agon; die Idee war originell, der hiedurch ermöglichte Abzug der Choreuten in seiner Art ein künstlerisches Novum. Man sieht, wie sich der Dichter bemüht, den Mißerfolg der letzten Dionysien wettzumachen; das Verdienst der köstlichen Neuerung wird in den Schlußversen (1536 f.: s. unten) nachdrücklich hervorgehoben.

1) Das steht dem närrischen Kerl wunderbar und braucht von O. Navarre (a. O. 258) nicht bemängelt zu werden.

Von der letzten Chorpartie an ist alles auf wirksame Vorbereitung des Bühnencoups im Finale berechnet. Schon im Botenmonolog fallen die Stichworte *ἀγωνίζεσθαι* (1479) und *διορχεῖσθαι*[1]) (1481, vgl. 1499); wie sich Strepsiades für den altväterischen Simonides und Aischylos ereifert hat, wird Philokleon für die Tanzfiguren des Thespis[2]) eine Lanze brechen, den modernen Epigonen zum Trotz. Gleich darauf sieht man ihn unter den abenteuerlichsten Gliedverrenkungen erscheinen, seine Anapäste zeigen tragisches Kolorit. Die Parodie erstreckt sich zugleich auf Wortwahl, Musik und Mimik; daß 1490 (s. a. 1524) Phrynichos genannt wird, erinnert an die *μέλη ἀρχαιομελισιδωνοφ ρ υ ν ι χ ήρατα* von 219 f. Ein wirklicher Dialog setzt erst mit dem Personenwechsel in 1496 ein, wo Bdelykleon an die Stelle des Xanthias tritt; von der Anwesenheit des Sklaven hat Philokleon in seiner Verzückung überhaupt nicht Notiz genommen. Das mitleidige Eingreifen des Sohnes wird dem Leser aus dem Umschlagen des Tones klar, mit dem die Änderung des Versmaßes Hand in Hand geht; von der rüpelhaften Derbheit der Verse 1482, 1486, 1489[b] und 1491 (*βαλλήσῃ* passivisch gebraucht!) ist keine Spur mehr. Xanthias hat sich, an der Vernunft seines Herrn verzweifelnd, mit den Worten *κατὰ σαυτὸν ὅρα* (1493), einer groben Variation des sprichwörtlichen *κατὰ κυνὸς πρωκτὸν ὅρα*, aufgemacht, Bdelykleon zu Hilfe zu rufen; der Alte tobt unterdes weiter, bis er 1496 erschöpft innehält und mit der selbstgefälligen Frage *οὐκ εὖ;*[3]) lobheischend umherblickt. Nun erachtet der herbeigekommene Sohn den Zeitpunkt für günstig, dem Vater in ernsthaften Worten sein Rasen vorzuhalten. Tatsächlich geht dieser auf den gemessenen jambischen Rhythmus ein, aber vom Tanz mag er nicht lassen. So fordert er seine Gegner mit Würde zum Agon heraus. Vor und nach dem Aufruf in 1498 f. sind gewisse Pausen zu denken, desgleichen nach seiner drängenden Wiederholung durch *φησίν τις ἢ οὐδείς;* (1500). Nur zaghaft erscheinen nacheinander drei Wett-

1) Der Bedeutung und Konstruktion nach *διαμάχεσθαι* verwandt (vgl. *πόρναισι καὶ βαλανεῦσι διακεκραγέναι* Ritt. 1403).

2) Der Scholiast hat hier mit seiner, wie das *οὐ γὰρ δή* verrät, etwas unsicheren Behauptung, der *κιθαρῳδός*, nicht der *τραγικός* sei gemeint, wohl unrecht. Daraus, daß Luc. Adv. ind. 9 unter drei wahrscheinlich fingierten Konkurrenten eines delphischen Kitharodenagons ein *Θέσπις ὁ Θηβαῖος* begegnet, ist keinerlei Schluß zu ziehen.

3) Die richtige Interpunktion des Verses verdanken wir Dobree; der Spondeus leitet von den Anapästen zum Trimeter über.

kämpfer, die Söhne des Karkinos[1]), der mittlere[2]) voran, der große hinterher, der kleinste ganz zuletzt in des großen Kittelfalten. Abgesehen vom tüchtig ausgeschöpften Wortspiel mit *καρκίνος* (Krebs) ist hier in Verbindung mit *τραγῳδός* die interessante Form *Καρκινίτης* (1505) hervorzuheben, die ein Patronymikon vortäuschen soll, in Wahrheit den Einwohner der im 4. Buche Herodots (Kap. 55, 99) erwähnten sarmatischen *πόλις Καρκινῖτις* oder *Κάρκινα* bezeichnet, bei der es einen *κόλπος* und *ποταμὸς Καρκινίτης* gab. Dieser geographische Witz ist zu den sonst beobachteten Anspielungen des Aristophanes auf das in seiner Frühzeit ganz moderne Geschichtswerk des Halikarnassiers (vgl. H. Steins Einleit. z. Buch I, ^{6}LII^{4}) beizufügen, *τραγῳδός* aber bedeutet hier bloß den *τραγικὸς χορευτής* oder *ἀγωνιστής*; wird doch das dichterische Schaffen ausschließlich beim dritten Bruder betont. Sowie das Spiel mit den Namen erschöpft ist, folgt kurz ein

[1]) Trotz Schol. Frösch. 86 waren ihrer offenbar nicht mehr (s. Meineke, Hist. Crit. Com. Graec. S. 515); das Gemunkel antiker Erklärer von einer Vierzahl scheint auf eine mißverstandene Stelle der *Ἄγριοι* des Pherekrates zurückzugehen (vgl. Schol. Wesp. 1509).

[2]) Statt des *μέσατος* der übrigen Handschriften bietet der Ravennas den üblichen Superlativ *μεσαίτατος*, der ursprünglich wohl jenem bereits bei Homer (*Θ* 223 = *Λ* 6) begegnenden Ausdruck als Glosse beigeschrieben war. Zur Zeit des Aristophanes ist *μέσατος* schon gesucht und dient hier zur Parodie der tragischen Diktion des Vaters Karkinos; später hat es Menander im Karchedonios (fr. 267 K.) gebraucht, im alexandrinischen Dichterkreis bringt es Theokrit zu neuen Ehren (VII 10 und XXI 19) und Kallimachos schreibt *μεσσάτιος* (Hymn. Dian. 78). Zu einer Steigerung des einfachen Begriffes *μέσος*, wie sie in der Lesart des Ravennas liegt, ist an unserer Stelle, wo es sich um den mittleren von bloß dreien handelt, keinerlei Anlaß; dem entspricht die alte epische Form, die ebensowenig als *τρίτατος* neben *τρίτος* die Bedeutung nuanciert. Endlich ist *μεσαίτατος* metrisch anstößig, indem Satzschluß und Personenwechsel einen Anapäst im zweiten jambischen Versfuß in zwei Hälften schnitte, und das hohe Alter des *μέσατος* an unserer Stelle durch seine weit zurückreichende Mißdeutung gesichert. Hat doch das Scholion *οὐ τὸν τραγικὸν λέγει Μέσατον* trotz A. Wilhelm (Urk. dram. Auff. 102 f.) gewiß einen vermeintlichen Dichter des Namens im Auge, der auch im 5. pseudeuripideischen Brief (§ 2) mit dem Tragiker Agathon in einem Atem genannt wird. Daß eben dieser kuriose Mesatos aber (das Wort begegnet sonst nirgends in Attika als Eigenname) seine Scheinexistenz nicht zum letzten vielleicht dem Umstand verdankt, daß man bei Aristophanes über eine Wortform gestolpert und außerdem durch das folgende *ἕτερος τραγῳδός* (1505) irregeführt worden war (vgl. Meineke a. O. 513^{12}), ließ sich der Scholiast nicht träumen. Wer mit *μεσαίτατος* paraphrasierte, war über das Mißverständnis ebenso erhaben als der andere Exeget, der die Parallele aus Menander (s. oben) notierte, aber auch sie beide fanden eine erklärende Notiz für unerläßlich. — Näheres Eingehen auf diese Frage schien wegen des Lichtes, das sie auf das Verhältnis von R zu den anderen Handschriften wirft, geboten.

anderes mit dem Beruf der Gegner; durch Verdrehung von *ὀρχηστῶν* zu *ὀρχίλων* (1513) gewinnt Philokleon einen zweiten Tiervergleich. Daß hier (vgl. das S. 30 A. 1 erwähnte Bruchstück aus Pherekrates) obendrein der Anklang an *ὄρχεις* gesucht wird, um die *λαγνεία* der Söhne des Karkinos zu brandmarken (s. a. 1534), ist klar; was den sorglosen Wechsel des Bildes anlangt, sei an das viel drastischere Beispiel der 6. Epode des Horaz erinnert, wo die Vergleiche des ergrimmten Dichters mit einem bissigen Jagdhund, einem stößigen Stier und einem berühmten Jambographen einander jagen. Mit einer mitleidsvollen Aufforderung Bdelykleons an seinen Vater, zum Wettstreit anzutreten[1]), und der zuversichtlichen Antwort des Alten ist, literarisch genommen, der dramatische Teil der Komödie zu Ende.

Umsomehr Handlung bot sich während des abschließenden Chorlieds dem Auge. Die Choreuten ziehen sich im Marschtakt zur Seite zurück, um den Mittelraum der Orchestra dem Tanzspiel der Solisten freizugeben, das sie dann mit ihrem Lied begleiten (1518—1537[2])). Dessen Abgesang übertrifft Stollen und Gegenstollen zusammen an Umfang; wo er einsetzt, wurde dem Publikum akustisch und optisch zu Bewußtsein gebracht. Das ungleiche Verhältnis von Enopliern und Ithyphallikern im strophischen Liedteil ebnet sich und der Chor, bisher Zuschauer, mischt sich in den Tanz. Die singularischen Imperative von *στρόβει* an (1528) sind im Gegensatz zu den früheren an die eigentlichen Wettänzer gerichteten Pluralen, zu denen der Bedeutung nach auch *ἐκλακτισάτω τις* (1525) gehört, als Aufforderung des Koryphaios an seine Schar, bezw. wechselseitige *παρακελευσμοί* der Choreuten zu verstehen (s. Lys. 1279 f.); tolle Evolutionen und Pirouetten begleiten das Schlußdefilee vor den Zuschauern (1528 f.). Der Orgiasmus erreicht den Höhepunkt, sowie Karkinos-Poseidon in eigener Person erscheint, um sich an der Tanzkunst seiner Söhne zu ergötzen.

Philokleon wird scheinbar ganz vergessen, in Wahrheit ist er mit seiner grotesk wirkenden Ungeschicklichkeit den geschulten Tänzern erlegen; stummes Geberdenspiel wird den traditionellen Kontrast zwischen Sieger und Besiegtem ausgedrückt haben. Wie

[1]) Daß 1504^{b} und 1514 derselben Person zugehören, zeigt die übelverdächtigte Übereinstimmung in der Anrede *ᾠζυρέ* (an der gleichen Versstelle wie Wolk. 655); erkannt hat das erst Bentley. Das dem Ausruf in 1514 vorangehende *μ'* ist spätere Interpolation, die auf Personenverwechslung beruht.

[2]) Die übliche Verszählung der *ἐπῳδός* ist ganz willkürlich; je nachdem man ihre Langzeilen einfach oder doppelt rechnet, müßte man bis 1534 oder 1541 zählen.

gewöhnlich vertraut sich der Chor zur Exodos der Führung des ersteren an[1]).

Viel umstritten ist der Sinn der für die Geschichte der Komödie bedeutsamen Schlußverse *τοῦτο γὰρ οὐδείς πω πάρος δέδρακεν, ὀρχούμενον ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγῳδῶν.* Noch Blaydes versichert: „*Male vertunt: ut dimitteret. Quam interpretationem neque constructio verborum neque sensus loci patitur. Saepe enim, opinor, Chorum saltantem dimittebant et comici et tragici*"; Leeuwen aber, dessen Bemerkung „*id quod ὥστε valet ὅστις*" hier das Richtige trifft, belegt diesen Sprachgebrauch unzureichend. Denn für Acharn. 736 f. teilt auch Blaydes solche Auffassung, indes geht dort wie meist in derartigen Fällen dem Relativsatz ein einleitendes *οὕτως* mit Adjektiv voraus (analog im Lateinischen Cic. De nat. deor. III 41 sed ecquem tam amentem esse putas, qui illud, quo vescatur, deum credat esse?). Etwas anders liegt die Sache Eur. Alk. 197 f. *ἐκφυγὼν δ' ἔχει τοσοῦτον ἄλγος, οὔποθ' οὐ λελήσεται,* wo aber auch das Beziehungswort des Relativsatzes mit dem Demonstrativum unmittelbar verbunden ist. Da nun dieser enge Kontakt an unserer Stelle zwischen dem hinweisenden *τοῦτο* als Objekt und dem Beziehungswort des *ὅστις*-Satzes, d. i. dem Subjekt *οὐδείς*, naturgemäß fehlt, sind die Erklärer unsicher geworden; doch entkräftet die genaue Parallele bei Theognis (430 f.) *οὐδείς πω τοῦτό γ' ἐπεφράσατο, ὅστις*[2]) *σώφρον' ἔθηκε τὸν ἄφρονα κἀκ κακοῦ ἐσθλόν* alle Bedenken, die Konstruktionen stützen sich gegenseitig. Damit fällt die gekünstelte Erklärung durch Blaydes „*hoc enim nemo, qui saltantem dimisit comoedorum Chorum antea commentus est, ut educerent foras cancri (Carcinitae) gyros in orbem ducentes*". Sollte das *οὐδείς πω τοῦτο δέδρακεν* bloß auf eine besondere Art des Tanzes gehen, dürfte es 1535 nicht einfach *ὀρχούμενοι* heißen; auf dem Tanz an sich liegt zweifellos das Hauptgewicht. Übrigens ist auch dem Sprachgefühl des Scholiasten der negative Sinn des *ὅστις*-Satzes nicht entgangen; daß er freilich, wie die Anmerkung *εἰσέρχεται γὰρ ὁ χορὸς ὀρχούμενος, οὐδαμῶς δὲ ἐξέρχεται* beweist, den Ton auf *ἀπήλλαξεν* statt auf *ὀρχούμενοι* legt, hat schon Poppelreuter (a. O. 38) als verfehlt zurückgewiesen.

---

[1]) Die einheitliche Überlieferung *ἡμᾶς* ist trotz des Scholiasten (z. 1535) und Bentleys zu halten.

[2]) So die Vulgata, *ὅτις* der Mutinensis A (s. Brugmann-Thumbs Griech. Gramm.[4] 645 ob.).

Auch in den Wespen haben wir die gewöhnlichen Schlußmotive angetroffen, nur daß sie wegen der oben erörterten Doppelung der Exodos bemerkenswert früh zu stehen kommen; die engere Schlußszene ist dann ausschließlich im Zeichen des Tanzes, Gelage und Schäkerei mit dem Liebchen sind dort lang vorbei[1]). Besonders entfaltet zeigt sich das Prellmotiv durch die ansehnliche Zahl Insultierter, die Philokleon mit dreistem Geschwätz abfertigt.

V.

Die Friedenskomödie, der wir uns nunmehr zuwenden, ist ein Weihespiel zur Feier des Nikiaswaffenstillstands. In hoffnungsvoller Zeit geschrieben (Ruppel setzt sogar den Entwurf erst nach dem Mitte Oktober 422 erfolgten Fall Kleons bei Amphipolis und erblickt im Selbstplagiat des Dichters — 751 ff. ∾ Wesp. 1029 ff. — ein Zeichen besonders beschleunigter Ausarbeitung), ging es am gleichen Fest (städt. Dionys. 421) in Szene, von dem an (s. Thuk. V 20, 1) der Vertrag in Kraft trat, dessen projektierte Dauer die rosigsten Hoffnungen weit übertraf; hatte man doch nach Analogie der 445 getroffenen Vereinbarung bestenfalls, wie die Acharner (194 ff., 251 f.) und die Ritter (1388 ff.) zeigen, für ein Menschenalter Waffenruhe erwartet, nun aber sollte sie ein halbes Jahrhundert währen. Das durch die Kriegsnot erschöpfte Athen atmete auf, vor allem das schwer geschädigte Landvolk sollte wieder zu seinem früheren Wohlstand gelangen und mit ihm zu den durch Schmaus und Trank verklärten Festen. Nach solchen die Zuhörer lüstern zu machen und durch breit ausgedehnte Vorführung so herrlicher Dinge in der Exodos das schon von der Fabel des Stücks sympathisch berührte Publikum zu heller Begeisterung zu entfachen, schien dem Dichter, der den Freuden und Leiden der bäurischen Bevölkerung allzeit liebevolles Verständnis entgegenbrachte, durch die Zeitumstände besonders geboten. Naturgemäß gewinnt so das Deipnonmotiv erhöhte Bedeutung; durch Verbindung mit dem Hochzeitsthema wird seine Wirkung wesentlich gesteigert. Gleichzeitig werden die bereits für Dikaiopolis mit dem Friedensgedanken untrennbar verbundenen Liebesfreuden (s. Acharn. 271 ff., 1198 ff.) in legitime Bahnen gelenkt; von echter Herzensneigung ist gleichwohl keine Spur, die

---

[1]) Eines neuerlichen Schmauses wird nur mehr dem Spiel mit dem Namen Krebs zulieb gedacht (1502, 1506 f., 1515).

Braut Opora ist schale Personifikation einer abstrakten Idee ohne wirkliches Fleisch und Blut.

Während die epulae der Acharner, Wolken und Wespen hinter der Bühne stattfanden, wurde in den Rittern der Demos auf offener Szene bewirtet: die besondere Ausbreitung des Motivs im Ausgang des Friedens bringt es mit sich, daß beide Variationen vereinigt sind. Der letzte Akt zerfällt in zwei ungleich große Teile, deren ersten (1191 ff.) das Deipnon-, deren zweiten (1316 ff.) das Gamosthema wie ein roter Faden durchzieht. Beide Themen klingen schon früher an, so wenn der Sklave 868 ff. dem Trygaios meldet, daß Braut und Tafel seiner harren (vorher s. 706 ff. und 859 ff.[1]), und das Festmahl durch ein feierliches Opfer an die Friedensgöttin eingeleitet wird; da erscheint im Seher Hierokles (1105 ff.) auch bereits der Typus des *δεῖπνον ἐξαπατώμενος*. In der ersten Hälfte des Schlußakts kehrt er im Waffenhändler und im Homerrezitator gedoppelt wieder.

Der Kriegslieferant bringt als *κωφὰ πρόσωπα* einen Helm- und einen Speerfabrikanten mit und bietet dem Friedenshelden seine nunmehr fast wertlos gewordenen Artikel der Reihe nach an. Die Handschriften vermuten hier irrig das sukzessive Auftreten fünf verschiedener Händler; so entfiele die gerade im fortwährenden Scheitern des einen hartnäckigen Bemühens liegende Komik. Übrigens kündet der Dichter 1209 ausdrücklich, wen er im folgenden sprechen läßt, so gut er 1212 f. dessen Begleiter präzisiert; das hier noch unklare *τουτονί* wird durch die Anrede in 1255 verdeutlicht. Nun gibt auch Leeuwen zu, daß Trygaios bis 1249 bloß mit dem Waffenlieferanten verhandelt, dann aber denkt er ihn sich durch den *κρανοποιός* und den *δορυξοῦς* abgelöst. Indes hat schon R. Enger (Rhein. Mus. 1854, 575) gesehen, daß 1251 nur im Mund des Zwischenhändlers Sinn hat, der dann 1255 ff. sehr lustig gegen die Fabrikanten selbst ausgespielt wird. Beide Male nämlich, wo er sich voll Unmut an seine Begleiter wendet, erst an den einen (1255), hierauf an den andern (1260), stellt sich Trygaios, als wollte er diesen ohne wucherische Vermittlung etwas abkaufen, kehrt jedoch im Augenblick, da der gewinnsüchtige *κάπηλος* dazwischenfährt (1256 f., 1262), zu seiner früheren spöttischen Ablehnung zurück. Mit 1264 zieht der Enttäuschte samt seiner Begleitung ab; das *ὦ τᾶν* geht hier (vgl. auch 1220) ebenso an zwei wie Reicht. 66 *ὦ τᾶν, ἀπαλλάχθητον ἀπ' ἐμοῦ.*

[1] Interessant ist hier 860 f. die Nachwirkung der Verjüngungsidee aus den Rittern.

Gleichwie vordem der Abweisung des Sehers die Bewirtung des *οἰκέτης* (1110) und die Einladung der Zuschauer (1115 f.) gegenübergestellt wurde, ist in diesem Fall die Beiziehung des Hochzeitsgeschenke bringenden *δρεπανουργός* und seiner stummen Begleitperson, des *καδοποιός* (1202), zum Festschmaus als Kontrast vorausgeschickt (1207 f.). Das Verhältnis zwischen dem bereits erwähnten Knaben, der ob des kriegerischen Inhalts seiner Deklamationen 1294 davongejagt wird, und dem (s. 1302) beim Gelage geduldeten Sänger von des Archilochos Fahnenflucht ist analog. Wir finden den beliebten Annex des Deipnonmotivs auf die mannigfachste Weise abgewandelt.

Das Hauptmahl wird hinter der Bühne gehalten und ist während der zweiten Parabase und des Beginns der weiteren Exodos (1127—1264) bereits ziemlich vorgeschritten (s. 1265 f.); ob man mit Leeuwen bei 1193 an eine Reinigung der Tische fürs Auftragen der bellaria denken muß und überhaupt die Tische im Haus selbst gemeint sind, mithin zu *ἐπεισφέρειν* (1195) domum statt in scaenam zu ergänzen ist, scheint zweifelhaft. Trygaios läßt doch, da ihm daheim vor lauter Gästen (s. 1192) zu eng geworden ist, nunmehr im Freien eine zweite Tafel decken und die 1195 f. genannten Kuchen und Hasenbraten kehren 1312 ff. wieder, woselbst sie, wie 1305 f. (*'νταῦθα τῶν μενόντων*) ausdrücklich gesagt ist, vom Chor auf offener Szene verspeist werden. Dieser zweite, spätere Schmaus füllt die Pause nach 1315.

Mit der Aufforderung an die Choreuten, sichs nach Herzenslust schmecken zu lassen, begibt sich der Winzer zum Herrengelage zurück. Der *Κορυφαῖος* versichert den Abgehenden des Gehorsams seiner Truppe, dann wiederholt er, dieser zugewandt, die Mahnung des freigebigen Wirts mit für die eigene Person bezeichnenden gedanklichen Variationen; besonders die Erwägung 1313 f. ist charakteristisch. Die handschriftliche Zuteilung beider Aufforderungen (1305—1310, 1312—1315) an denselben Trygaios darf man unbedenklich verwerfen, V. 1311 ist vom folgenden durch keinen Personenwechsel getrennt; die jambischen Langzeilen 1305 ff. zeigen deutlich Responsion, Strophe und Gegenstrophe sind durch den in der Mitte eingestreuten Dimeter symmetrisch gegliedert.

Mit 1316 hebt die engere Exodos an: beide Deipna sind vorüber, das Hochzeitsmotiv kann sich unbehindert entfalten. Der Friedensheld erscheint und arrangiert das Brautgeleite; da sich aber Opora bereits in seinem Haus befindet, so muß sie natürlich auf seinen Landsitz hinausgeführt werden (1329), um den Komos

zu ermöglichen. Wie 1312 ff. dem Trygaios, werden die Anapäste 1316 ff. in der Überlieferung dem Chor zugewiesen. Der doppelte Irrtum (Enger a. O. 580 vergleicht zu 1316 ff. die entsprechenden Weisungen des Winzers 551 ff., die RV fälschlich dem Hermes geben) läßt auf eine Fehlerquelle schließen; die Personenangabe bei 1312 scheint um vier Zeilen zu hoch gerückt. Setzen wir auch ihr Gegenstück dementsprechend tiefer, ist der Choreinsatz in 1320 anzunehmen; hier ist zwar kein Satzschluß, wohl aber tritt ein Pnigos an Stelle der katalektischen Tetrameter. Das zeigt, wie der Chor dem Trygaios ins Wort fällt, um hastig das Gebet an die Götter beizufügen. In diesem den Segensliedern der Tragödie sich zur Seite stellenden Hymnus klingt neben dem allgemeinen Verlangen nach Wohlstand und Frieden besonders wieder die Sehnsucht nach den Tafel- und Liebesgenüssen an; beim Erscheinen der bräutlich geschmückten Opora bricht sich die Liebeslust im brünstigen Ruf des Winzers *δεῦρ', ὦ γύναι, κτλ.* jubelnd Bahn. In rasendem Freudentaumel endet er mit jauchzendem *Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ*[1]), das dem Chor so wie des Dikaiopolis *τήνελλα καλλίνικος* das Stichwort zum Schlußgesang bietet.

Betreffs der Zuweisung dessen einzelner Versgruppen lassen uns die Handschriften arg im Stich, aber das Lied verrät seinen Bau selbst. Zunächst antwortet der Chorführer dem Trygaios mit der Dreimalseligpreisung, wie sie in der Vögelexodos 1707 ähnlich wiederkehrt (s. Hom. ζ 154 f.), und billigt den Verlauf der dramatischen Fabel; dann schallt es von beiden Halbchören begeistert *Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ* zurück. Vermißt wird inhaltlich gar nichts, metrisch herrscht zwischen 1329—1332 und 1333—1335^b völlige Übereinstimmung; letztere Partie ist die *προῳδός* des ganzen Hymenaios. Sein Hauptstück zerfällt in drei symmetrisch angeordnete Teile, jeder ebenmäßig im Aufbau; das Versschema ist

$$[(1 + 1) + (1 + 1)] + [(3 + 1 + 1) + (3 + 1 + 1)] + [(1 + 1) + (1 + 1)].$$

Natürlich begleitete die einzelnen Abschnitte eine entsprechende Handlung; genau kann man das nicht mehr nachkontrollieren. Sicher ist, daß die Halbchöre Bräutigam und Braut auf ihre Schultern nahmen, und es freut zu sehen, wie auch in der abwechselnden Beschäftigung der Choreuten mit Opora und

[1]) Dieser einmalige Aufschrei, falsch beurteilt durch Zacher-Bachmann (ed. Pac. Praef. XI.), wird von RV irrtümlich einem Halbchor gegeben.

Trygaios Symmetrie liegt, indem zuerst sie, dann er, dann beide, dann wieder er und wieder sie ins Auge gefaßt wird. Ich muß hier in die Details eingehen, weil die Kommentare viel zu wünschen lassen. Im ersten Teil des Hauptstücks beäugeln die *ἡμιχόρια* lüstern Opora: *τί δράσομεν αὐτήν;* schallt es von *α'*. Scheinbar gleich ratlos gibt *β'* die Frage zurück, um dann mit einem dem allegorischen Wesen der Braut Rechnung tragenden *τρυγήσομεν* für *βινήσομεν* sofort das Richtige zu treffen; triumphierend wiederholt *α'* den Vorschlag[1]). Dann kommt dieser Halbchor auf den Gedanken, seine vorderste Reihe (das metrisch unhaltbare *προστεταγμένοι* in VR hat wohl Bentley richtig emendiert) solle den Bräutigam hochnehmen, mit neuerlichem Hymenaiosruf gibt *β'* seinen Beifall kund und zur Bekräftigung greift auch *α'* den Refrain auf. Dasselbe Spiel beginnt hernach von seiten des *β'*; vom Emporheben der Braut ist zwar nicht die Rede, doch läßt das offenbar versetzte Scholion zu 1340 *ἀντὶ ζεύγους αἴρουσιν αὐτὴν οἱ χορευταὶ ἀναλαβόντες* diesbezüglich kaum im Zweifel. Mit *οἰκήσετε κτλ.* (1344—1346) ist wohl das Brautpaar gemeint; daß *συκολογεῖν* in diesem Zusammenhang eine obszöne Nebenbedeutung hat, scheint durch den Sinn von *σῦκον* in 1350 nahegelegt. Im letzten, bei 1349 anhebenden Teil des Hauptstücks dürfte aus Gründen der Symmetrie (vgl. obig. Schema) vor und nach 1350 ein *Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ* einzuschieben sein. Die an alte Hochzeitsriten gemahnenden Feststellungen *τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ* und *τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον* gewinnen erst dann Leben, wenn man sich das Paar bereits rittlings auf den Choreuten sitzend denkt. Mit dem Refrain nach 1350 schließt der Hymenaios.

Trygaios ergreift nochmals das Wort; indem er das *σῦκον* des Chors in seiner normalen Bedeutung faßt, kommt er mit *φήσεις γ', ὅταν* (Ritt. 1388!) *ἐσθίῃς οἶνόν τε πίῃς πολύν* neuerdings auf das schon so breitgetretene Motiv zurück. Hier ist bereits die Bewirtung der Choreuten zum Dank dafür, daß sie ihre Rolle gut gespielt haben, gemeint. Wie seinem den Hymenaios einleitenden Ruf *δεῦρ', ὦ γύναι κτλ.* fügt Tr. auch jetzt ein einmaliges *Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ* bei, das der Gesamtchor einstimmig wiederholt. In der Überlieferung folgen nur mehr drei vom Scholiasten zu 1355 richtig als Abschied des Trygaios von den Zuschauern (captatio benevolentiae!) gedeutete Verse, die eine Abweichung vom Brauch, dem Chor das letzte Wort zu geben, bedeuten. Dies und das

[1]) Zu solchen Wiederholungen im Hochzeitslied vergleicht H. Schrader (Rhein. Mus. 1866, 107 f.) Sapph. Fragm. 96 und 100 und Catull. Carm. 61.

Bestreben, die Responsion zwischen 1351 ff. und 1355 ff. vollkommen zu machen, hat dann offenbar den Metriker Heliodor veranlaßt (s. Schol. z. 1353), noch ein dem Chor gehöriges Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ hinter *πλακοῦντας ἔδεσθε* anzunehmen.

VI.

Wie der Frieden ist auch die Schlußszene der Vögel durch ein Hochzeitslied verschönert. Ihre Komposition übertrifft selbst die der Acharnerexodos an Einfachheit. Deipnon- und Prellmotiv sind ihr fern, keinerlei Mißklang stört die reine Feststimmung.

Wohl wird von Peisthetairos[1]) bereits 1579 ff. für den Hochzeitsschmaus gesorgt und 1688 f. ausdrücklich bemerkt *ἐς καιρὸν ἄρα κατεκόπησαν οὑτοιὶ ἐς τοὺς γάμους*, wohl begegnet sogar der richtige *Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος* (vgl. 1689—1692), bei dem höchstens die Frage ist, wie weit er sich nicht doch in den Besitz der Leckerbissen setzt (s. Leeuwens Szenenangabe nach 1692), aber von all dem ist nur beiläufig die Rede, die Vollendung oder Einnahme des Mahls wird nicht mehr erwähnt. Selbst in den Abschiedsworten 1755 ff. denkt der Bräutigam weder an Essen noch Trinken; solches durch Ersatz des metrisch unbrauchbaren *ἐπὶ πέ(ά)δον Διός* in die Überlieferung hineinzutragen (*ἐπί τε δεῖπνον*, bezw. *ἐπί τε δέπας Διός*) wäre allzu gewagt. Das in der verwandten Exodos des Friedens so ausgeschöpfte Thema scheint hier mit Absicht stark zurückgedrängt. Wie schon der vorletzte Akt mit dem Verlangen des Peisthetairos nach dem Hochzeitsgewand schließt, ist der letzte ausschließlich vom Gamosmotiv erfüllt.

Das überleitende Chorlied stellt sich in seiner auffälligen Kürze als letztes Viertel eines größeren *σκωπτικόν* dar, wie es ganz ähnlich im Aufbau in der Lysistrate an entsprechender Stelle begegnet (s. Mazon a. O. 108[1]). Die erste Hälfte, aus Strophe und Antistrophe trochäischer Dimeter bestehend, ist vor der Prometheusszene eingelegt, die zweite Strophe füllt das Intermezzo bis zur Göttergesandtschaft. Das parabasenartige Ganze ist als Keim zum satirischen Reiseroman interessant, der Zusammenhang mit der Komödie selbst durch die festgehaltene Fiktion des Chors, der von seinen Flügen (1471) berichtet, gegeben.

---

[1]) Gegen die Überlieferung schlägt mit Hinweis auf C. I. A. II 3, 1723 A. B. Cook neuerlich die Schreibung *Πισθέταιρος* vor (Essays and studies presented to W. Ridgeway, S. 214[2]).

Die Exodos beginnt 1706 mit einem Botenbericht, der seinem düsteren Pendant in den Acharnern an Umfang beinahe gleich, im Aufbau völlig identisch ist. Dieselbe Dreiteilung hier und dort: Aufforderung zum Empfang des Herrn, ausführliche Schilderung von dessen Lage, rascher Abbruch mit Hinweis auf sein Erscheinen; hier am Schluß ist zwischen 1718ª und Acharn. 1189ª sogar Übereinstimmung im Wortlaut. Auch die Anleihe bei der Tragödie kehrt wieder.

Ehe der Chor dem Wunsch des Boten gemäß den mit seiner Braut, der Himmelskönigin[1]), herabschwebenden Ratefreund mit weihevollem Hymnus bewillkommt, nimmt er rasch eine Umgruppierung vor; wie leicht beschwingt die nötigen Bewegungen durchgeführt werden, zeigt die große Zahl der Auflösungen im *Laufmetrum* (1720—1722). Mittlerweile ist das Paar in seiner ganzen Herrlichkeit erschienen und die eben noch so flinke Vogelwelt erstarrt in namenlosem Staunen (schwere Folge langer Silben!). Am frühesten wieder gefaßt, begrüßt der Koryphaios den seligen Bräutigam; sein choriambischer Tetrameter (1725) vermittelt gewissermaßen nachträglich zwischen den trochäischen Rhythmus zeigenden Kürzen und den zum synkopierten jambischen Trimeter sich fügenden Längen, das Ende des Verses sieht wie ein anapästisches Metrum aus und in Anapästen fährt der Chorführer fort, zuerst zum Publikum, dann (1728) zu seinen Leuten gewandt, denen er das Zeichen zum Beginn des Hymenaios gibt. Dieser besingt in einfachem äolischen Strophenpaar den *ἱερὸς γάμος* von Zeus und Hera. Indes ist im Stollen bloß Hera, im Gegenstollen Eros der Mittelpunkt der Betrachtung; darum greift Peisthetairos 1743 ff. ein und ermahnt den Chor, der gebührenden Beachtung des Göttervaters nicht zu vergessen. Von der frivolen Behandlung der Götter in den früheren Teilen des Stücks ist nichts mehr zu spüren; die Verse 1743 ff. mit Bergk, Muff, Kock, van Leeuwen und Mazon gegen die Handschriften dem Koryphaios zu geben widerraten gleich die einleitenden Sätze: so kann nur der reden, dem die ganze Feier gilt (richtig R. Arnoldt, Die Chorpartien bei Aristophanes szenisch erläutert, S. 162 ff.). Auch B. B. Rogers'

---

[1]) Seltsamerweise hat Mazon a. O. 108[2] den alten, bereits im Scholion zu 1536 (vgl. auch Dio Chrys. I 73) vorliegenden Irrtum wieder aufgegriffen, es sei die personifizierte Königsherrschaft zu verstehen, mithin *Βασιλεία* statt *Βασίλεια* zu schreiben, obgleich letztere Form schon durch die Versmaße von 1537 und 1754 (dies ein akat. daktyl. Tetrameter wie 1748 und 1750) hinlänglich gesichert ist (s. Zielinski, Die Märchenkomödie in Athen, S. 54). Auch Basileia ist übrigens blutloser Schemen wie Opora.

Vermittlungsvorschlag (Londoner Ausgabe von 1906), bis *ἄγε νυν κτλ.* (1744) Ratefreund, von da ab den Chor sprechen zu lassen, ist im Hinblick auf die Stellung des ersteren in 1755 ff. abzulehnen. Von 1748 an preisen die vereinigten Halbchöre in der Epode den Herrn über Blitz und Donner. Reine Daktylen ersetzen die äolischen Kola, der gleiche Refrain faßt alle drei Liedteile zu einem Ganzen zusammen. Wieland wollte in der von Peisthetairos angeordneten Verherrlichung des Zeus eine Art Sühne für die vorangegangenen Unehrerbietigkeiten sehen, doch läuft eben dieser Abgesang 1752 ff. auf eine Glorifikation Ratefreunds hinaus (s. auch das *ὦ δαιμόνων ὑπέρτατε* am Schluß); daß *ὅδε* hier bloß diesen bezeichnen kann, hätte dem Scholiasten außer Zweifel stehen sollen. Der Anfang von 1753 wird sowohl durch seine Auflösung als die mangelhafte Beziehung des *σέ* als verderbt erwiesen; es scheint *Ζῆνα* (s. 1740) *τὰ πάντα κρατήσας* geheißen zu haben, an Stelle dessen dann ein mißverstandenes *ΔΙΑ* die Verwirrung schuf. In der überlieferten Form *διὰ σὲ τὰ κτλ.* müßte man aus dem Vers tatsächlich demütig-fromme Zurückführung des glücklichen Siegs auf das gnädige Walten der Gottheit herauslesen. In Wahrheit ist der Streit Ratefreunds mit Zeus vielmehr ins Menschlichmärchenhafte gerückt, wo der König dem kühnen Jüngling Reich und Tochter schenkt.

Sowie das Hochzeitslied zu Ende ist, bereitet Peisthetairos als der einzige Agonist den Abmarsch aus dem Theater vor (vgl. Dikaiopolis Acharn. 1231). Zwei seiner jambisch-trochäischen Asynarteten beinhalten die Aufforderung an den Chor, zur Hochzeitsfeier bei Zeus das Geleite zu geben, die andern zwei gelten Basileia, die, den Bräutigam an den Flügeln fassend, mit ihm zum Himmel emportanzen soll (dies der ideale Sinn des *αἴρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ*; in Wirklichkeit sind sie natürlich durch die Parodos hinausgesprungen). Die versöhnliche Stimmung des Märchenausgangs rechtfertigt es, daß das Paar zu Zeus zurückkehrt; die alte Gegnerschaft besteht nicht mehr. Ein paar Jubelrufe der Choreuten machen den Schluß, darunter das aus den Acharnern vertraute *τήνελλα καλλίνικος*; das *ἀλαλαλαί, ἰὴ Παιών* kehrt in der Exodos der Lysistrate (1291) wieder. Der Einsatz des Chors (1763) scheint so wie der Philokleons Wesp. 1335 (s. ob.) gedacht zu sein; bloß der zweite Teil des vorangehenden metrischen Gebildes wird zunächst wiederholt. Roßbachs Versuch, gegen die Handschriften mittels Doppelsetzung von 1764 vor und nach 1763 zwei ganze Langzeilen nach Art der voraufgehenden zu schaffen, ist unnötig.

VII.

Die Schlußszene der L y s i s t r a t e ist schon wegen ihres Doppelchors komplizierter; dazu wird die Betrachtung durch die Verstümmelung des Ausgangs erschwert, welche trotz der Bemühungen moderner Herausgeber, das Gegenteil zu erweisen, sehr wahrscheinlich ist. Verderbnisse im einzelnen erhöhen die teilweise Unklarheit.

Die Schäden der Prosahypothesis lassen uns gleich über die im zweiten Satz erörterte Zusammensetzung des Frauenchors im ungewissen. Leeuwen schreibt: *ὀμόσαι δὲ ἀναπείσασα μὴ πρότερον τοῖς ἀνδράσι συνουσιάσειν, πρὶν ἂν . . παύσωνται, τ ὰ ς μ ὲ ν ἔ ξ ω θ ε ν π α ρ ο ύ σ α ς ὁ μ ή ρ ο υ ς τ ι ν ὰ ς κ α τ α λ ι π ο ύ σ α ς ἀ π ο π έ μ π ε ι ὀ π ί σ ω, αὐτὴ δὲ πρὸς τὰς κατειληφυίας τὴν ἀκρόπολιν μετὰ τῶν οἰκείων ἀπαντᾷ*; der Satz ist gut lesbar, aber recht gewaltsam eingerenkt. Sicher sind bis 1042 Halbchöre von Männern einerseits, Frauen andererseits; das beweist die Handlung, in der die beiden Geschlechter bis zur Versöhnungsszene (1014 ff.) einander erbittert gegenüberstehen. Erst zum Schluß dieser Episode wagen die Frauen den Vorschlag: *ἀλλὰ κοινῇ ξυσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα*; daß dann in der Tat *οἱ γέροντες εἰς ταὐτὸν ταῖς γυναιξὶν ἀποκαταστάντες ἕ ν α χ ο ρ ὸ ν ἐ κ τ ῆ ς δ ι χ ο ρ ί α ς ἀ π ο τ ε λ ο ῦ σ ι* (R übernimmt hier vom Ende des vorhergehenden Satzes irrtümlich *ἀποστέλλουσι*), wird in der Hypothesis ausdrücklich betont. Das Folgende ist also mit Blaydes und Conradt (Paul. Wiss.-R. E. VIII 236 f.) gegen Leeuwen und Mazon vom friedlich zusammengerückten Gesamtchor gesungen zu denken; es ist sein letztes Lied überhaupt. Zwei Strophenpaare in trochäisch-kretischem Rhythmus enthalten vier honigsüße Versprechen der Versöhnten an ihre dürftigen Mitbürger, aber jedesmal hinkt der Pferdefuß nach. Die Diallageszene (1072 bis 1188) teilt die Chorpartie in zwei Hälften, von denen die eine Geld (1043 ff.) und reichliche Bewirtung (1058 ff.), die andere leihweise Überlassung von Schmuck und Gewändern (1189 ff.) und Gewährung von Getreide zum Brotbacken (1204 ff.) verheißt. Diesem Inhalt gemäß wäre hemichorischer Vortrag nur möglich, wenn man im ersten Liedteil die Männer, im zweiten die Frauen beginnen ließe[1]); die innerliche Unwahrscheinlichkeit eines solchen Wechsels war es offenbar, die Leeuwen dazu verführte, Männer über *στρώματα, ἐσθήματα* und *χρυσία* verfügen zu lassen. Im satirischen Ausklang der einzelnen Strophen wird den Geladenen eine verriegelte Haustür in Aussicht gestellt, die Schmuck und Kleider Borgenden sollen

[1]) Vgl. Schol. z. 1202 *παίζουσα λέγει μηδὲν εἶναι ἔνδον.*

alle Truhen leer finden, dem, der um Korn kommt, wird ein Köter den Eintritt wehren. So weit sind die Witze klar und die Scholien zu 1071 f., 1202, 1213 unwesentlich. Der Scherz dagegen, mit dem 1057 der erste Stollen schloß, ist verloren gegangen; die wichtigen Anmerkungen zu 1056 f. *ἀντὶ τοῦ κερδάνῃ* und *ἀντὶ τοῦ ἀποδῷ παρ' ὑπόνοιαν* werden von den modernen Erklärern, soviel ich sehe, entweder mißverstanden oder ignoriert. Es folgt aus ihnen, daß das aus dem Text verdrängte Verbum nach *μηκέτι* im Konjunktiv, offenbar des Aoristes, stand (vgl. auch Brugmann-Thumb a. O.[4] 575 ob.), den Sinn von *κερδᾶναι* hatte und als Aprosdoketon für *ἀποδοῦναι* kam (vgl. d. Anm. zu 1072); die metrisch brauchbare Glosse *ἀποδῷ* ist an seine Stelle getreten und hat die Pointe zerstört.

Nach der ersten Liedhälfte kündet der Chorführer in Anapästen den Aufmarsch der spartanischen Gesandtschaft, 1082 ff. in Trimetern das Erscheinen der attischen Parlamentäre; damit tritt ein Paar von Parachoregemen auf, die in der Exodos an Stelle der früheren Halbchöre rücken. Der Wechsel erklärt sich aus der doppelteiligen Handlung, die im Rahmen des politischen Konflikts der feindlichen Staaten den sozialen zwischen Mann und Weib enthält. Im Theater haben sich beide Chöre schließlich vermischt, 1273 ff. veranlaßt Lysistrate die Umgruppierung, derzufolge sich der Gesamtchor statt nach dem Geschlecht nach der Nation sondert und ordnet.

Die letzte Partie des ursprünglichen Chors füllt als Überleitung zum letzten Akt wieder die Zeit des hinter der Bühne vor sich gehenden Schmauses; dieser selbst ist wie in den Acharnern und Rittern und besonders deutlich im Frieden bloß der Auftakt zu den höheren Liebesgenüssen (s. 1182 ff., 1273 ff., 1290). Daß letztere die Wiedervereinigung Getrennter zur Voraussetzung haben, ist eine bemerkenswerte Variante des erotischen Motivs, das hier zum erstenmal die ganze Komödie zusammenfassend durchzieht. War in den Acharnern vor allem das Deipnonthema zur Friedenspropaganda herangezogen, sind hier die Übel des Krieges vom Standpunkt des Gamos betrachtet. Während wir die Choreuten bisher vom Schlußmahl ferngehalten oder ausnahmsweise an ihm beteiligt sahen, schafft hier das Vorhandensein eines Doppelchors das interessante Kompromiß, daß *Λάκωνες* und *'Αθηναῖοι* nach 1188 auf der Burg tafeln, *γέροντες* und *γυναῖκες* dagegen im Theater das übliche Intermezzo singen.

Die mit 1216 beginnende Exodos leidet stark an der schlechten Überlieferung. Zahlreiche Einzelheiten sind strittig, so gleich die Zuteilung der Eingangsverse: zu 1216 hat R die praescriptio *θερ(άπων)*, zu 1221 *χ(ο)ρ(ός)*. Also dachte man sich die ersten fünf Trimeter von ein und derselben Person gesprochen (so auch heute Leeuwen und Hall-Geldart[2]), ohne daß man ihr auch 1222—1224 zuzuteilen gewagt hätte, wo wieder wie 1217 ff. eine Mehrzahl von Leuten angeredet wird; jedenfalls liegt der Personenwechsel nach 1221 auf der Hand, wenn auch R einer diesbezüglichen Angabe entbehrt. Dort steht erst zu 1225 *'Αθην(αῖος)*, was der Scholiast mit *ἐξέρχεταί τις τῶν 'Αθηναίων ἀπὸ τοῦ συμποσίου* umschreibt; Wilamowitz' Vorschlag (Textgesch. d. griech. Lyr. 88[3]), diesen Vers wegen des dem Epos und der Tragödie geläufigen *ὄπωπα* mit Rücksicht auf 1157, wo dieses Perfekt bei Aristophanes allein noch begegnet, einem Spartaner zu geben, hat schon Leeuwen abgelehnt, indem er auf 1226 f. und 1241 ff. hinweist. Zweifellos durfte der Eindruck der nach den vorbereitenden Bemerkungen endlich zwischen 1241 und 1242 erfolgenden feierlich-korporativen Rückkehr der fremden Gäste von der Akropolis nicht durch die vorzeitige Absentierung eines Mitgliedes ihrer Kommission abgeschwächt werden und 1157 steht doch auch dorisches *οὖπα*, 1225 dagegen einfach *οὔπω*. In 1216 meldet sich ein uns aus der römischen Komödie bestbekannter advorsitor, der, hungrig und des langen Harrens auf den zechenden Herrn überdrüssig, mit Gewalt in die Burg eindringen will (vgl. das Scholion, dessen *θυρωρός* natürlich *κωφὸν πρόσωπον* ist); da ihm das nicht gelingt, wendet er sich ungestüm ans Publikum (zu *ὑμεῖς τί κάθησθε*; s. Wolk. 1201 m. Schol.) und droht, sich an ihm, wenn es nicht willfährig ist, in derselben Weise zu rächen wie Philokleon an seinen Gegnern in der Wespenexodos (1329 ff.). Es folgt eine Korruptel, der in 1057 aufgezeigten nah verwandt: *φορτικὸν τὸ χωρίον* geht auf eine Randbemerkung über den *τόπος* zurück, wie sie auch der Scholiast mit den Worten macht *φορτικὸν μέν ἐστι τὸ εἰσελθεῖν εἰς τὴν σκηνὴν μετὰ λαμπάδος καὶ καταφλέξαι τινά* (vgl. Wolk. 543). Im Text hat *τὸ πρᾶγμα* gestanden, was wir aus dem Scholion *τὸ πρᾶγμα, τὸ ὑμᾶς καῦσαι* erfahren; der Zusammenhang mit dem Folgenden ergibt ungezwungen die Ergänzung *σύ γε τὸ πρᾶγμα συμποίει*. Der Zudringliche wendet sich mithin an einen Kumpan um Beistand, der sich fürs erste weigert (*οὐκ ἂν ποιήσαιμ'*), im Verein mit anderen dann aber zum Unfug bereit ist; 1221 schließt sich dem Rädelsführer eine weitere Gruppe an. So entsteht vor dem Eingang

zur Burg ein mächtiger Tumult, bis die ganze Bande mit derbem Schimpf verjagt wird, um den vom Mahl kommenden Gästen freie Bahn zu schaffen. Mit dieser kurzen Episode führt der Dichter den Typus des **δεῖπνον ἐξαπατώμενος** in freier Spielart und überaus wirksamer Vervielfachung der Gestalt auch hier ein. Da die Radaumacher, von der Bühne vertrieben, bei ihrem nochmaligen Erscheinen als **μαστιγίαι** bezeichnet werden (1240), geht es nicht an, 1220 f. unter die übrigens schon vereinigten (s. ob.) Halbchöre der *γέροντες* und *γυναῖκες* aufzuteilen; dagegen paßt das genannte Scheltwort gerade auf **θεράποντες**, wie R 1216 ff. einen sprechen läßt, vorzüglich. Analog werden auch die Exodoi der Acharner, Wespen, Vögel und Ekklesiazusen durch dienende Personen eingeleitet; die dort von diesen erstatteten Meldungen werden hier im Zwiegespräch zweier attischer Festgäste nachgetragen (1225 bis 1238), mit 1241 folgt dann der übliche Hinweis auf das Erscheinen der eigentlichen Hauptpersonen. Durch die inhaltlich zueinander gehörigen Verse 1222—1224 und 1239 f. wird die Angelie deutlich umrahmt; der Verlauf des geschilderten Symposion steht auch in dem 1236 ff. enthaltenen Detail zu dem der Wolken in vollstem Gegensatz (s. 1355 ff.).

Bei 1242 kündet der Dialekt das Eingreifen der Spartaner, die aus Dankbarkeit gegen ihre Gastgeber zur Flöte die nationale *διποδία* tanzen und dazu ein Preislied auf die Athener und sich selbst singen wollen. Das Angebot reflektiert auf keinerlei Revanche, weshalb es verfehlt scheint, in der folgenden Athenerstrophe mit Wilamowitz (a. O. 89) etwas wie Responsion zu sehen; vielmehr gehört das attische mit dem zweiten spartanischen Lied eng zusammen, von dem es durch die kurze Bemerkung in 1295 kaum getrennt wird. Damit, daß die Athener den Vorschlag begeistert annehmen, erfolgt die Überleitung zum lyrischen Teil der Exodos. Sein Schema entspricht insofern dem in den Acharnern, dem Frieden und den Vögeln, als wieder der wahre Held des Stücks allein noch dem Chor gegenübersteht und seine Handlungsweise bestimmt; in diesem Verhältnis meint man die Abspaltung des ersten Agonisten von der Rolle des Koryphaios mit Händen zu greifen; die Zuweisung von 1273—1278 und 1295 durch R an Lysistrate ist unbedingt festzuhalten. Die dorischen Wortformen haben in der Überlieferung der Lakonerverse viel Verwirrung gestiftet, dagegen ihr im Metrum liegendes Ethos [1]) nicht zu ver-

[1]) Vgl. zu den schwerfälligen Längen und Synkopen die lebhaft dahingleitenden Daktylen und aufgelösten Trochäen des Athenerliedes.

decken vermocht. Szenisch war das Ende des ersten Spartanerliedes von der Rückkehr der Frauen aus der Burg begleitet; wir erkennen hier eine sukzessive Belebung der Bühne im letzten Akte, die das Finale möglichst glanzvoll gestalten soll; zu eben dem Zweck wird der in der Wespenexodos bewährte Tanz dazugenommen. Leeuwen (s. auch Conradt P. W. R. E. VIII 240) folgert aus dem Wechsel des Singulars **διποδιάξω τε κἀείσω** (1243) mit dem Plural *ὀρχουμένους* (1246; vgl. 1277), daß zunächst bloß einer singt, während ihm die übrigen seine gleichzeitigen Tanzbewegungen nachmachen; gewiß aber gehören die Strophenschlüsse allen Mitgliedern des Halbchors.

Der 1243 f. verheißene enkomische Charakter des Lakonerdanks findet in der Verherrlichung von Artemision und des Leonidas seinen Ausdruck; gewissermaßen epodisch wird eine Anrufung der Artemis angeschlossen, die den zwischen den alten Waffengefährten neu geschlossenen Vertrag festigen soll. Mit dieser Invokation ist das Thema für die inhaltlich einander entsprechenden Lieder gegeben, welche die Hemichorien, bei Lysistrates Rückkehr aus ihrer Begleitung und dem ursprünglichen, noch anwesenden Chor ergänzt und umgruppiert, zum Vortrag bringen; in beiden werden je sechs Götter, bezw. Heroen hervorgehoben, von den Athenern die drei Paare Artemis und Apoll, Zeus und Hera, Bakchos und Aphrodite (diese voneinander getrennt und wirkungsvoll an 3. und 6. Stelle gerückt), von den Spartanern die lakonische Muse, der amykläische Apoll, die *Χαλκίοικος*, die Dioskuren und Helena. Daß die ersteren mit Artemis beginnen, verrät die Bezugnahme auf das Danklied der Gäste; dessen ausführliches Gebet zu dieser Göttin entschuldigt ihr Fehlen in der zweiten Lakonerstrophe. Dafür wird hier der Göttin im Erzpalast zweimal gedacht und dies durch *αὖ* in 1320 betont; da an dieser Stelle die Alternative des Scholiasten zu 1300, ob Artemis oder Athene gemeint sei, durch die Epitheta **κρατίστα** und **πάμμαχος** offenbar zugunsten der letzteren entschieden wird, braucht man auch in 1300 das handschriftliche **Ἀσάναν** nicht zu verdächtigen, zumal Leeuwens Bedenken, ob **Χαλκίοικος** als bloßes Beiwort neben **Ἀθηνᾶ** stehen könne, mit einem Blick auf Pausan. X 5, 11 sich erledigt. Die zweimalige Erwähnung der attischen Schutzfrau ist natürlich eine beabsichtigte Höflichkeit der Spartaner, mit der Aristophanes seinem Publikum am Schlusse zu schmeicheln nicht unterließ. Wilamowitz' Vermutung (a. O. 92), der Athenerhalbchor habe hier an die Nennung seiner Göttin nochmals angeknüpft, wird durch

den eben analysierten Aufbau der Exodos wenig empfohlen, Leeuwens Umstellung von 1295 ff. vor 1273 ist gewiß abzulehnen. Außer einigen vielleicht speziell Athene geltenden Jubelrufen (vgl. 1291 ff.) des Gesamtchors wird nichts Wesentliches fehlen.

VIII.

Während das Aufführungsjahr der bisher besprochenen Komödien durch didaskalische Angaben der *ὑποθέσεις* genau bestimmt ist, verweist uns das Fehlen eines Arguments der Thesmophoriazusen auf chronologische Andeutungen des Stückes selbst und diesbezügliche Anmerkungen in den Scholien. So kommt man durch Vergleich von 1060 f. mit der Angabe von Schol. Frösch. 53 über das Jahr der Euripideischen Andromeda auf 411 und Wilamowitz hat alle hiegegen sprechenden Scheingründe widerlegt (Aristot. u. Ath. II 343 ff., zum Anstoß der schon den alten Erklärern dunklen Verse 808 f. s. a. Leeuwen, Ausg. Einl. S. XI f.). Für dasselbe Jahr ist bekanntlich die Aufführung der Lysistrate bezeugt, die ohne irgend einen Beweis wie allgemein so auch von Wilamowitz aufs Lenäenfest verlegt wird. Fest steht bloß, daß sie vor den Staatsstreich fällt; aber der fand am 14. Thargelion (Anfang Juni; s. E. Meyer, Gesch. d. Alt. IV 585) statt und da waren auch schon die großen Dionysien vorbei. Ebensowenig hilft der von Leeuwen (a. O. S. VI[5]) betonte Umstand weiter, daß die Lysistrate offenbar vor den *ἀρχαιρεσίαι* in Szene ging; ist uns doch der gegen Ende des attischen Jahres zu liegende Termin der Beamtenwahlen nicht genauer bekannt, abgesehen davon, daß er nicht fix, bezw. für alle Stellen gleich gewesen zu sein scheint. Gewiß aber hat eine der beiden Komödien von 411 die Priorität; denn bei der damals noch auf drei Stücke beschränkten Konkurrenz hätte sie Aristophanes nicht gleichzeitig auf die Bühne bringen dürfen[1]). Nun kann vielleicht eine Betrachtung des Verhaltens der Frauenwelt in den zwei Spielen die chronologische Aporie lösen: während nämlich in der Lysistrate die Frauenverwaltung noch in ihren Kinderschuhen steckt und erst durch die Besitznahme vom Staatsschatz begründet wird, sind in den Thesmophoriazusen die Formen des Weiberstaates bereits gefestigt; in 308 tritt der *δῆμος γυναικῶν* dem *δῆμος Ἀθηναίων* gleichwertig zur Seite, 372 f. begegnet dementsprechend die *βουλὴ τῶν γυναικῶν* und das unmittelbar darauf verlesene *προβούλευμα* zeigt ebenso wie die anschließende *ἐκκλησία* die neue Staatsmaschine schon im besten Gang. Auch die Probleme beider Komödien lösen sich dermaßen in befriedigender Weise ab, indem die Frauen zuerst die wichtigste Frage regeln, d. h. Frieden machen, dann erst in der Stellungnahme gegen ihren Erzfeind Euripides ihre reinpersönlichen Interessen verfolgen. Diese inhaltlichen Erwägungen scheinen mir der üblichen Ansicht über die Reihenfolge der Stücke eine nicht unwesentliche Stütze zu bieten; Ruppels Hypothese, der die Ausarbeitung der Lysistrate in die Monate August—Oktober 412, die der Thesm. Dezember 412 bis Februar 411 setzt, läßt sich damit gut in Einklang bringen.

Was die Frage betrifft, an welchem Tag des vom 10. bis 13. Pyanopsion gefeierten Thesmophorienfestes die Handlung vor sich geht, bezw. wie die V. 80 u. 375 genannte *μέση Θεσμοφορίων* zu verstehen ist, so wird zweifellos die *Νηστεία* gemeint, die als dritter Festtag (80)[1]) insofern der mittlere heißt, als der die ersten zwei Tage füllende Festakt, die Vorfeier[2]) in Halimus am 10. und die *Ἄνοδος* (*Κάθοδος* bei Photius s. v.) zum Thesmophorion auf der Pnyx am 11., als ein Ganzes betrachtet wird. Wenn sonst die Feier gelegentlich *τριήμερος* genannt wird (Hesych; vgl. auch Diog. Laert. IX 43), ist das ebenso zu erklären, wie wenn Alkiphron (II 37, 2) die Anodos *κατὰ τὴν πρώτην ἡμέραν* statthaben läßt; gerade bei letzterem macht es der Zusammenhang (§ 1 *ὦ μῆτερ . . . θέασαι . . τὰ κατ' ἄστυ καλά*) deutlich, daß in diesem Fall nur

---

1) Vgl. Jul. Richters Ausgabe der Wespen, Prol. S. 26. Wie es mit den Wespen und dem Proagon an den Lenäen 422 zugegangen ist, ergibt sich m. E. aus dem Wortlaut der Wespenhypothesis, wo es das eine Mal *διὰ Φιλωνίδου*, das andere Mal *Φιλωνίδης* heißt. Denn ist auch durch den von A. Wilhelm in den Wiener Jahresheften 1907, 35 ff. veröffentlichten athenischen Stein Gewißheit darüber geworden, daß in den amtlichen Urkunden bei Aufführung durch einen Mittelmann nicht der Dichter, sondern der Didaskalos genannt war, so kann hier des Folgenden wegen die Notiz *β'* (= *δεύτερος* nach Hyp. I. Acharn.) *ἦν* nur auf den Dichter gehen; desgleichen wird Leukon an dritter Stelle als *ποιητής* genannt und wir müssen also dasselbe für den *πρῶτος νικῶν* voraussetzen: demnach hat Aristophanes, wenn anders er eben jenen Proagon verfaßt hat, seinem Vertrauensmann in dem Fall geradezu das Autorrecht abgetreten.

1) Mit dem darauffolgenden letzten waren mindestens durch den Namen der *δαίμων προλογίζουσα* Kalligeneia die anderen Thesmophoriazusen verknüpft (s. Schol. z. 298), die Demetrios von Troizen dann schlechthin in *Θεσμοφοριάσασαι* umtaufen konnte (Athen. 29 A).

2) L. Bloch sieht in dieser erst einen späteren Annex, wobei man trotzdem an der hinfällig gewordenen Bezeichnung *μέση* für den Fasttag festgehalten habe (Rosch. Lex. Myth. II 1332).

die städtischen Festtage gerechnet werden. Deshalb ist bezüglich V. 80 weder mit Preller—Robert (Griech. Mythol.[4], I 778[6]) die Aporie des Scholions aufrecht zu erhalten noch mit A. Mommsen (Feste der Stadt Athen im Alt., S. 312) auf die schon von der antiken Exegese als *ψυχρευομένη* getadelte *λύσις* zurückgreifen, zu *τρίτη* sei *ἐπὶ δέκα* dazuzudenken, die Thesmophorien seien mithin in Athen selbst vom 12.—14. Pyanopsion begangen worden (s. a. P. Foucart, Les mystères d'Éleusis 64).

Nach der Andromedaszene steht das letzte Chorlied, eigentlich eine Fortsetzung seines Vorgängers 947—1000 und so wenig wie jenes mit der Handlung der umliegenden Epeisodien in Zusammenhang; inhaltlich ist es mit seiner Anrufung der Pallas einerseits, der eleusinischen Dyas anderseits athenischen *θεσμοφοριάζουσαι* wohl angemessen, in seinem metrischen Aufbau meist (so bei Bothe, Bergk, Blaydes, Leeuwen) mißverstanden. Ich verweise dagegen auf Velsen (s. a. Hall-Geldart[2]), der die Struktur des erst im zweiten, kürzeren an Demeter und Kore gerichteten Teil und offenbar nicht einmal da bis zum Schluß symmetrischen Melos im wesentlichen richtig erkannt hat.

Die anschließende Exodos scheidet sich deutlicher als die der Lysistrate (1216—1241, 1242—1272, 1273—Ende) dadurch in drei Teile, daß am Anfang und am Schluß der Chor mitspielt, während er im Mittelstück ganz zurücktritt. Nachdem Euripides weder als Menelaos noch als Echo, bezw. Perseus seinen Schwager zu befreien vermocht hat, kriecht er vor der einen der beiden feindlichen Mächte zu Kreuz, um der andern desto leichter Herr zu werden, und tritt mit dem Chor in Unterhandlung; das Resultat entspricht dem Brauch der Komödie, daß sich Differenzen des zum Sieg bestimmten Spielers mit der Partei der Choreuten stets rechtzeitig bereinigen[1]). So rücken die Frauen von selbst in Gegensatz zum *τοξότης*, wenngleich sie zunächst (1171) neutral bleiben. Der Hauptteil der Schlußszene ist nun der Überlistung des Skythen gewidmet.

Darum zieht sich Euripides nochmals für einen Augenblick zurück und tritt dann, als Kupplerin maskiert, mit zwei Wesen auf, deren eines Elaphion, das andere Teredon heißt. Jene — wie schon der Name (vgl. Leontion) lehrt, zu dessen Beleuchtung das Horazische *Vitas hinnuleo me similis, Chloe* beiträgt, ein Mädchen — soll den Wächter mit ihrem Tanz bestricken, Teredon muß dazu

[1]) Die analoge Sinneswandlung der Kohlenbrenner gegenüber Dikaiopolis behandelt hübsch O. Navarre a. O. 272.

orgiastische Musik machen und wird vom Scholiasten dreimal *αὐλητρίς* genannt. Trotzdem denken die modernen Erklärer hier an einen Knaben, hauptsächlich wegen des *λαβών* in 1203; Fritzsche stützt sich obendrein auf *παιδάριον* ebendort, das bei Aristophanes und den echten Attikern nur für das männliche Geschlecht gebraucht sein soll. Abgesehen nun davon, daß z. B. Moiris diese Einschränkung ausdrücklich als Besonderheit der *Κοινή* bezeichnet, daß Clemens Alex. (Paidag. I 4, 11) den attischen Gebrauch von *παιδάριον* statt *παιδίσκη* aus Menander belegt, Suidas für die Verwendung als commune Hypereides zitiert, läßt sich letztere bei Aristophanes selbst Wesp. 568 f. deutlich nachweisen (*τὰ παιδάρι' εὐθὺς ἀνέλκει, τὰς θηλείας καὶ τοὺς υἱεῖς*). Statt des Maskulins aber wird *λαβόν* zu schreiben sein; Blaydes' Bedenken, der Dichter hätte dann eher *λαβοῦσα* gesagt, wird durch Wesp. 610 entkräftet. Derart kommt auch das grammatische Geschlecht von *τερηδών* (lat. teredo) zu seinem Recht und ein Blick auf „*Ut terebrat! satin offirmatum quod mihi erat, id me exorat?*" (Plaut. Bacch. 1199 f.) zeigt das Wort als Hetärennamen wie geschaffen.

Zwei Mädchen also werden den unterdes eingenickten Polizisten berücken: man erinnert sich an die Situation des Dikaiopolis, der sich den doppelten Trost freilich selbst gesucht hat. Bei den ersten Flötentönen fährt der Skythe empor und in seiner Frage *κῶμο τίς ἀνεγεῖρί μοι;*[1]) liegt das Stichwort für die ganze folgende Szene. Es ist eine Art Komos, der, würde der Vergleich mit den Acharnern völlig stimmen, das Spiel beschließen müßte. Doch ist der *τοξότης* bloße Episodenfigur und der dramatische Knoten noch nicht gelöst; dadurch kann sich das Komosmotiv hier bloß zu dem entfalten, was der Dichter 1177 trefflich als *προμελετᾶν* bezeichnet. Es gibt sich als Vorspiel zu Größerem und

[1]) An der Einführung derart radebrechender Personen haben auch schon die Athener ihre Freude gehabt, vgl. Pseudartabas in den Acharnern (100, 104) und Triballos in den Vögeln (1615, 1628, 1678 f.), ähnlich später der Phryger in den Persern des Timotheos (162—173). Von bekannteren Beispielen aus der modernen englischen und französischen Literatur wie Sir Hugh Evans und Doktor Cajus in den Lustigen Weibern oder den Gaskognern bei Molière abgesehen, wird man als Deutscher vor allem der Riccautszene aus Minna gedenken. Da man bei solchen Vergleichen die Unterschiede nicht übersehen darf, sei Acharn. 100 (s. Starkie z. St.), Vög. 1615 und das Französisch des chevalier de la Marlinière einerseits dem mit Barbarismen durchsetzten Griechisch in Acharn. 104, Thesm. a. O., Vög. 1628, 1678 f. und dem Deutsch Riccauts anderseits gegenübergestellt; das Fremdartige letzteren Stils kehrt sehr verfeinert und über das komische Niveau hinausgehoben in der mit unaufdringlichen Slawismen, bezw. Solözismen durchzogenen Sprache Nadas in H. Müllers Schöpfer wieder.

mahnt insofern an die Gesangsprobe der Knaben in der Friedensexodos (1265 ff.). Der Skythe wird rasch warm, seine Feststellungen und Wünsche (1185, 1190) entsprechen denen des Dikaiopolis (1199 f.). Sowie er sich durch Verpfändung seines Köchers Elaphion für ein paar glückliche Minuten gesichert hat, macht er den Bock zum Gärtner und zieht sich mit dem Schätzchen zurück, nicht ohne vorher den Namen der vermeintlichen lena zu erfragen. Kaum ist er fort, befreit Euripides seinen Schwager, Teredon aber läuft mit dem Köcher davon (1203). Damit endet der Schlußszene zweiter Teil und zugleich die eigentliche Handlung.

Aber erst die böse Überraschung des rückkehrenden Wächters samt seiner mutwilligen Irreführung durch den neckischen Chor wirft, mit der vorangegangenen Erkundigung um den Namen der Kupplerin zusammengehalten, auf die ganze Exodos das rechte Licht: auch sie enthält Euripidesparodie, wie sie ähnlich die gesamte zweite Hälfte der Komödie seit der Gefangennahme des Mnesilochos durchzieht. Man griff bisher immer nur die drei Tragödien, die Aristophanes hier zu parodischen Zwecken ausbeutet, das Satyrdrama fehlte. Eben aus diesem aber scheint der Dichter bereits in der Lysistrate eine Szene nachgebildet zu haben, also hat es offenbar 411 eine gewisse Aktualität besessen.

Im Kyklops hat sich Polyphem auf den Vorschlag Silens entschlossen, zu Hause zu bleiben und allein den Wein des Odysseus zu verkosten; da hält der Famulus den Durstigen mit den verschiedensten Vorwänden hin und säuft ihm, als dieser endlich allen Anforderungen des Mundschenks nachgekommen, den bereiteten Trunk vor der Nase weg (s. 544 ff., bes. 556 ff.). Diese Situationskomik berührt sich aufs engste mit der Episode zwischen Myrrhine und Kinesias (Lys. 906 ff.); Polyphem aber, der sich vor dem Genuß der Gabe des Odysseus dessen Namen nennen läßt (548) und vom Satyrnchor, da er geblendet nach dem Täter fahndet, zum Besten gehalten und bald dahin, bald dorthin herumgejagt wird, hat im geprellten Wächter des Mnesilochos sein vollkommenes Pendant. Was diese Beobachtungen für die Datierung des heute aus inhaltlichen und formalen Gründen ohnedies tief hinabgerückten Euripideischen Satyrikon ergeben könnten, liegt auf der Hand, zumal wenn man die bei den parodierten Tragödien gewahrte chronologische Reihenfolge (erst der Palamedes von 415, dann Helena und Andromeda von 412) mit in Anschlag bringen dürfte. Gerade wenn es sich um einen Schlager des Vorjahrs handelte, wäre die doppelte Anleihe des Aristophanes wohlbegreiflich.

Das Stück läuft nach dem Wiedererscheinen des Skythen rasch zu Ende. Der Geprellte tappt erst ratlos hin und her, hierauf eilt er in der vom Chor falsch gewiesenen Richtung (s. Mazon a. O. 136) hinweg, die Frauen rufen ihm eine lustige Verwünschung nach, dann verlassen sie mit ein paar schalen Anapästen, in denen der religiöse Anstrich des Chors nochmals zum Vorschein kommt, die Orchestra. Metrisch stimmt die Exodos ganz zu der des Reichtums: beide zeigen bis zum anapästischen Schluß ausschließlich Trimeter. Mit dem Einsetzen der Marschtakte flaut die Lustigkeit und Lebhaftigkeit in unserem Stück stark ab, ein rauschender Ausklang kommt ja nur dort zustand, wo sich der Chor beim Abzug irgendwem, womöglich einem triumphierenden Sieger anschließen kann. Bleibt er wie hier durch den fluchtartigen Abgang der Agonisten völlig vereinsamt, fehlt ihm die εὐχερὴς ἔξοδος und die Motivierung seines Scheidens wird gezwungen oder banal. Ganz ähnlich steht es am überarbeiteten Ende der Wolken, wo der unvermittelte Ansatz von 1510 vielfach als Zeugnis für die mangelnde Vollendung gilt und schon im Altertum Personenwechsel vorgetäuscht hat. In solchen Fällen macht sich die Emanzipation des eigentlichen Spiels von seiner Grundlage, dem Chor, deutlich fühlbar. Erwähnt sei noch, daß wir in den Thesmophoriazusen das Deipnonmotiv zum ersten Mal weder in der Exodos noch in ihrer Umgebung finden; das erotische und das Prellmotiv sind durch die Person des Skythen innerlich eng verbunden.

IX.

Das Schmausthema und der Komos kehren dafür im Ausgang der Frösche wieder. E. Fränkels neuerliche Annahme einer erhöhten Beifall bezweckenden Umarbeitung derselben für die durch Dikaiarch (s. Schluß d. 3. Hyp.) bezeugte Wiederaufführung wird durch den ebendort berichteten Sensationserfolg der Originalfassung in keiner Weise gestützt (vgl. W. Kranz, Herm. 1917, 584 ff.). Die oft erörterte Besonderheit des Stücks, daß sein Episodenteil der eigentlichen Handlung mit dem Agon als ihrem Höhepunkt ausnahmsweise vorangeht, stellt sich als Kompromiß der anderen, offenbar älteren Manier und einer für uns mit der Lysistrate (vgl Mazon a. O. 124 f. und Navarre 289[1]) anhebenden Technik der bis in die Schlußszene reichenden Hauptaktion dar. Angebahnt

wird letztere Praxis, die wir gerade in den Thesmophoriazusen angetroffen haben, schon in den Rittern und Wolken (s. M. Croiset, Journ. des sav. 1905, 18). Sollen nun die losen Szenen, die keinen wirklichen dramatische Fortschritt bringen, nicht fehlen, die Handlung dabei aber bis ans Ende weitergehen, müssen sie nach vorn gerückt werden (vgl. in den Thesmophoriazusen die gescheiterten Befreiungsversuche), was dann in den Fröschen (Erlebnisse des Dionysos und Xanthias in der Unterwelt) besonders energisch durchgeführt ist (s. auch S. 53 A. 1). In den Ekklesiazusen und im Reichtum ist der altgewordene Dichter zum früheren Kompositionsschema zurückgekehrt.

Ähnlich der Lysistrate leitet die Exodos der Frösche eine Art Versöhnungsmahl ein [1]); denn auch der Theatergott, der von Haus aus Euripides holen wollte, ist Aischylos trotz aller Hochachtung eher ablehnend gegenübergestanden, jetzt aber soll ihre Freundschaft besiegelt werden. Auch im Ausdruck des **ξενίζειν** berührt sich die Einladung Plutons (1479 f.) mit der Lysistrates (1182 ff.) und beide werden gleich gerne angenommen. Daß im Gegensatz zu Lys. 1188 hier nur Dionysos mit seiner Einwilligung herausfährt, ist für dessen Abstand vom würdevollen Ernst des Aischylos ebenso bezeichnend, wie daß die Worte des Gastgebers, trotzdem die Aufforderung zum Eintritt an beide ergeht (imp. plur.), ausdrücklich an den Weingott gerichtet sind; die Rolle des Geprellten fällt Euripides zu. Wie in den Wolken betrachtet der Chor, während drinnen geschmaust wird, kurz den bevorstehenden Ausgang. So wie seine Antistrophe eine Spitze gegen Sokrates ist, wird die folgende Abschiedsrede Plutons, der sich als Athener gehabt (vgl. 1501), von Invektiven gegen Zeitgenossen durchzogen. Sie eröffnet die überaus einfache Schlußszene, die in zwei durch ein Mittelstück verbundene Teile zerfällt.

Bemerkenswert ist, daß die bisherige Hauptperson Dionysos in ihr überhaupt nicht mehr erscheint. Der kann sich, der billigen Bewirtung froh, von den gebotenen Genüssen noch lange nicht trennen, den Dichter aber drängt es, zur Veredelung seiner Mitbürger auf die Oberwelt zurückzukehren. In seiner Antwort an

---

[1]) Die Vorbereitung eines anderen Deipnon durch Persephone zur Bewillkommnung des vermeintlichen Herakles ist schon 504 ff. seitens einer Dienerin in den köstlichsten Farben geschildert worden; indes wird dort das Motiv in für die lose Szenenfolge der *Ἀρχαία* charakteristischer Weise gleich wieder fallen gelassen, nachdem es insofern auf den Verlauf der Handlung Einfluß genommen, als Dionysos von neuem Lust bekam, den Herakles zu spielen.

Pluton verfügt er noch die interimistische [1]) Besetzung seines unterirdischen Tragödenstuhls, dann arrangiert der Gott dem Abgehenden ein Ehrengeleite mit Fackelbeleuchtung und Aischyleischer Musik und Gesängen. Merkwürdigerweise werden gerade

---

[1]) Gleich dem köstlichen von Kallistratos richtig gedeuteten *ὑπεχώρησεν* in 790 ein Zeichen, wie der Tod des Sophokles dem Aristophanes sein Konzept störte (s. Wilamowitz, Einl. i. d. griech. Trag. S. 2 f.), so geschickt uns dieser auch durch Betonung der *εὐκολία* des großen Toten (82, 788 ff.) darüber hinwegzutäuschen sucht. Von dem 791 ff. angeschlagenen, dann nicht wieder aufgegriffenen Ephedrosmotiv hätte Ruppel ausgehen können, das Werden des Stückes zu verfolgen. Dessen ursprünglicher Gedanke war ein Wettstreit zwischen Aischylos, dem in der Unterwelt bereits eingesessenen Tragiker, und dem eben dazugekommenen Euripides, geschlichtet, da keine *σοφοὶ ἄνδρες* zur Stelle waren (806), durch den Theatergott. So ist auch die Erregung, die sich 830 ff. äußert, nur dann verständlich, wenn der Anschlag des Usurpators gerade zur Ausführung gelangt ist; daß der aber der Aufwiegelung des Unterweltgesindels durch eine Euripideische *ἐπίδειξις* unmittelbar nach Ankunft des Dichters bei den Toten gefolgt war, wird aus dem Pförtnerbericht 771 ff. klar. Als dieses Hauptstück der Komödie ausgearbeitet war, starb Sophokles und nun hatte das Schattenreich wenigstens einen *σοφὸς* (das Wort im Sinn von Pind. Olymp. I 116 u. s.) *κριτής* erster Qualität, zumal er selbst auf den Tragödenstuhl keinerlei Anspruch machte (786 ff.). Weil jedoch Dionysos schon einmal entscheiden soll, muß Sophokles parteiisch werden, so weit, daß der *εὔκολος μὲν ἐνθάδ᾽, εὔκολος δ᾽ ἐκεῖ* sogar das eigene *διαγωνίζεσθαι* im Fall einer Niederlage des Aischylos androht (794) und damit Euripides gegenüber eine Haltung an den Tag legt, die zur ergreifenden Trauerkundgebung des Überlebenden für den verschiedenen Kollegen nicht stimmen will. So geschickt, wenngleich psychologisch nicht einwandfrei sich Aristophanes hier aus der Schlinge zog, konnte seinem Blick auch die prächtige Motivierung nicht entgehen, die nunmehr eben der Tod des Sophokles für eine *κατάβασις* des Gottes bot: alle *ποιηταὶ δεξιοί* sind dahingegangen (71 f.), deshalb muß sich das Theater seinen geistigen Nährvater aus der Unterwelt holen. Dieser erst nach Sophokles mögliche Gedanke ist der Angelpunkt für den ganzen ersten Teil des Spiels, der mit dem zweiten so lose zusammenhängt, daß Dionysos schließlich erst von Pluton an den ursprünglichen Zweck seines Kommens erinnert werden muß (1414 ff.). Die mäßig geratene Verkleisterung durch diese Verse und ihre zweifellos spätere An- oder Einfügung darf nicht verkannt werden. Desgleichen hat A. Willems (Bull. de la classe des lettres de l'Acad. Roy. de Belgique 1911, 264 f.) hübsch auf die sprachlichen Mängel des vorerwähnten V. 790 aufmerksam gemacht, obwohl der daraus auf seine Unechtheit gezogene Schluß ebenso falsch wie die Deutung des Verses ist. Im übrigen nahm den Dichter jenes Katabasismotiv so gefangen, daß er es in der Eingangsszene mit derartiger Breite ausführte, daß daraus in Verbindung mit den episodischen Possen beim Eintreffen des Gottes bei den Schatten ein neues Hauptstück der Komödie wurde. Ihr älterer Bestandteil, der Tragikeragon mit seinen Annexen, wurde dadurch an zweite Stelle gedrängt; aus seiner anfänglichen Selbständigkeit erklärt sich die von Fränkel (Jahresber. des Berl. phil. Ver. 1916, 134) mit Recht betonte Ausführlichkeit einer besonderen Exposition (738—829).

nach dieser Überleitung zum exitus die Anapäste von Hexametern abgelöst; diese letzten Worte des Aristophanes an sein Publikum sind wohl vom Koryphaios noch vor dem eigentlichen Abmarsch deklamiert worden (s. R. Arnoldt a. O. 123), an sie schlossen sich dann die 1526 erwähnten, wahrscheinlich besonders populär gewordenen Cantica des Altmeisters an, die, frei gewählt, am Ende unseres Textes nicht weiter vermerkt zu werden brauchten — wieder (s. auch den Ausgang des Reichtums) drängt sich der Vergleich mit Pindarischen Oden auf, die sich wie die 2. nemeische als Prooimion zum folgenden Komos geben. Arnoldts Ansicht, auch bei der Aufführung seien Aischyleische Lieder von den abziehenden Choreuten gar nicht wirklich angestimmt worden, halte ich für unwahrscheinlich; zu den entsprechenden Melodien wird bereits 1528 ff. präludiert worden sein. Die ruhige Gemessenheit der ganzen Exodos erklärt sich aus der **σεμνότης Αἰσχύλου**, in deren Zeichen sie steht, aus der Umkehr im Aufbau des Spiels, dessen spaßhafte Epeisodien vom Ende weit losgerissen sind, und nicht zuletzt aus der düsteren Umwölkung des politischen Horizonts im Frühjahr 405. Schwere Sorgen bannen die Feststimmung des Dichters und nur dies eine Mal, soweit wir sehen, ersetzt ernste politische Reflexion, mit persönlicher Invektive verbunden, den allzeit heiter verklärenden Schluß des Chors.

X.

Falls die Zahlenangabe des Philochoros zu V. 193, wie wir sie lesen, stimmt, gingen die Ekklesiazusen 13 Jahre nach den Fröschen in Szene. Das Gehaben des Mnesilochos als Frau in den Thesmophoriazusen hat hier im Bemühen der Frauen, als Männer zu erscheinen (vgl. ihre Vorbereitung auf das Reden in der Volksversammlung), sein Gegenstück. Der Chor hat von seiner Bedeutung in der Blütezeit der *Ἀρχαία* viel eingebüßt, eine Parabase fehlt und unvermittelt treten die locker gefügten Szenen des zweiten Teiles aneinander. Im übrigen wie gesagt die alte Komposition, auch die Angelie als Einleitung der Exodos ist uns von früher wohl vertraut.

Ähnlich wie in den Vögeln wird (hier durch eine Dienerin) das Glück der Hauptperson des Stückes verkündigt, die soeben die herrlichsten Tafelfreuden genießt. Mit der Herrin ist unzweifelhaft Praxagora gemeint, als dem spiritus rector kommt ihr die

höchste Seligkeit (1113) zu, Wilamowitz (Sitz.-Ber. Berl. Akad. 1903, 449 ff.) geht in der Auflösung des dramatischen Gefüges wohl zu weit. Von dem Mahle ist bereits 715 ff. die Rede, wo es einen Köder Praxagoras für ihren Mann darstellt (vgl. 605 f., 677 ff.), dann besonders ausführlich im Heroldsruf 834 ff. sowie im anschließenden Gespräch des **Καταθείς** und **Μὴ καταθείς**, endlich ist 877 zu **οὐχ ἥκουσιν** ein **ἀπὸ τοῦ δείπνου** (**συμποσίου**) hinzuzudenken (vgl. 948); während aber Schmaus und Trank sonst bei Aristophanes vor der Exodos oder in ihrem Verlauf den Abschluß finden, ist hier noch der Auszug aus der Orchestra als Aufbruch zu solchen Genüssen gestaltet. Einen schwachen Ansatz dazu zeigen die Schlußworte des Friedens, doch ist dort die neuerliche Einladung des Trygaios unorganisch angefügt (s. ob.); in unserem Falle ist dagegen die Situation die, daß zu einem bereits begonnenen, hinter der Bühne gehaltenen Gelage in der Endszene neue Teilnehmer geworben werden. Wir kommen bei Plautus im Ausgang der Bacchides und des Pseudolus hierauf zurück.

Die **θεράπαινα** hat sich für kurze Zeit von der Tafelgesellschaft entfernt, um nach Blepyros, dem Mann ihrer Gebieterin, zu sehen, der in seiner Schwerfälligkeit erst jetzt sich zum Festmahl aufmacht (1128, 1135). Es ist wieder der **ἐξαπατώμενος** (1133, 1136), dem auch nachher trotz der zu gewärtigenden Köstlichkeiten geraten wird, Hülsenfruchtbrei zur Sättigung mitzunehmen (1177 f.); die dritte Variante des Motivs begegnet im Aprosdoketon von 1148: das etwas aufdringliche Ausschlachten eines traditionellen Witzes (vgl. Plaut. Stich. 775; Wilamowitz verweist auf Lys. 1071, 1214 f.) verrät den alternden Dichter. Als Kontrast zur Unterredung der Magd mit Blepyros sei das Gespräch zwischen Parmenon und Moschion im Schlußakt der Samia erwähnt; auch der Menandrische Sklave weist 325 auf das **ὑστερίζειν τοῦ δείπνου** hin, aber die Wirkung ist sehr verschieden.

Wer das Mädchen 1144 ablöst und ihre Einladung an die Wohlgesinnten unter den **θεαταί** und **κριταί** zunächst scheinbar überbietet, dann überhaupt um alle Geltung bringt, wird aus den Handschriften nicht klar; Plautus hat im Pseudolus die kurze, unseren Versen 1144—1146 entsprechende Frage (1332) dem Simo gegeben[1]), man möchte sich auch hier mit den modernen Er-

[1]) Vgl. Götz-Schöll und Lindsay; Leos praescriptio Ballio (1330) kann nach seiner eigenen Bemerkung im kritischen Apparat zu 1315 bloß ein Versehen sein. Der Kuppler sagt ja schon 1234, daß er auf der Bühne nicht mehr erscheinen wird.

klärern gegen den Koryphaios für Blepyros entscheiden. Jedenfalls gehört diesem 1149 f., in 1151 setzt der Chor ein. Daß die Art, in der der Ravennas von 1163 an mit Hemichorien operiert, verfehlt ist, ist Wilamowitz einzuräumen; anderseits scheint es unzulässig, mit ihm und Körte (Burs. Jahresber. 152, 300) 1151—1153 nach dem Vorgang von Willems und Leeuwen der Magd zuzuweisen. Denn die Handschriften deuten mit vollem Recht nur 1151, nicht auch 1154 Personenwechsel an; daß Wilamowitz darum konsequent auch diese Prodomoeinlage der *θεράπαινα* gab, deren erregter Stimmung so nüchterne Erwägungen übel stehen mußten, hat bereits Körte zutreffend abgelehnt. Wie in den Wespen (1535 f.) drängt der Chor selbst, bezw. sein 1152 und 1166 auf die unterstellte Schar weisender Führer, zum Abmarsch, fügt dann jedoch mittels des Verses 1154, der metrisch zum Vorhergehenden, inhaltlich zum Folgenden gehört, den späten Zusatz 1155 ff. (s. Wilamowitz a. O. 454) nach Tunlichkeit ein. Mit *τί δῆτα διατρίβεις ἔχων . .*; (vgl. Frösch. 512 *ληρεῖς ἔχων* u. s.) knüpft er in hübschem Wortspiel an die Beteuerung des Alten *ἔχω δέ τοι καὶ δᾷδα κτλ.* an. Dessen Saumseligkeit erklärt die ungeduldige Frage umso mehr, als das von Praxagora mit dem Arrangement der Exodos ursprünglich beauftragte Mädchen (s. 1137 f.) schon wieder zur Kneiperei davongeeilt sein dürfte, offenbar sofort, nachdem es seine Botschaft abgehaspelt hatte[1]). Blepyros aber läßt sich, wie das von Enger ihm richtig zugeteilte *τοῦτο δρῶ* von 1166 lehrt, auch weiterhin vom Chor willig kommandieren und übt seinem Wesen gemäß nicht den geringsten Einfluß auf die Art des Abzugs vom Theater aus.

Das in die letzte Chorpartie recht ungeschickt eingeschobene achtzeilige Epirrhem, als captatio benevolentiae an die Spielrichter adressiert, ist ein deutliches Zeichen dafür, wie sehr dem Dichter, wofern er Persönliches am Herzen hatte, die Parabase abging; die besondere Besorgnis wegen des *πρῶτος κλῆρος* sucht Mazon (a. O. 159[4]) mit der Vermutung zu erklären, es seien bereits damals wie bezeugtermaßen vier Jahre später (s. d. 4. Hypoth. z. Reichtum) fünf statt drei Komödien hintereinander aufgeführt worden. Endlich kann das angekündigte *μέλος μελλοδειπνικόν* beginnen, das schon in R richtig dem Chor zufällt; zu seinem 1165

[1]) Einen Fingerzeig könnte hier der Umstand geben, daß Blepyros 1146 auf seine Frage von ihr keine Antwort mehr erhält; ähnlich scheint über den Abgang des Mädchens J. Wagner zu urteilen, De nuntiis comicis, Diss. Breslau 1913, S. 55.

betonten *ῥυθμὸς Κρητικός* (s. Schol.), dessentwegen Willems in der Abhandlung über die mélodie crétique (Mélanges P. Fredericq 1904) an die Weise der Hyporcheme dachte, zieht Wilamowitz a. O. 453[2] passend die metrische Terminologie des Aristoxenos heran (vgl. Blaß, Neue Jahrb. 1899, 34). Im Neunundsiebzigsilbengericht, dessen genauen Wortlaut bloß der Koryphaios innehaben mußte, wechseln aufgelöste trochäische Metra und Daktylen zweimal ab; es ist ein Pignos und die Hast bei seinem Vortrag hallt in der dringlichen Mahnung an den Alten, sich ja recht zu sputen (1175 ff.), hübsch wieder. V. 1178 gibt m. E. nur als Äußerung des hungrigen (vgl. das *ἰσχυρῶς . . δειπνεῖν δυνηθείης* des Schol.) Blepyros einen Sinn, *λαιμάττουσι* dürfte dabei alte Korruptel sein. Wilamowitz' Festhalten (a. O. 454[2]) an der 3. Pers. Plur. Präs. (die Zeile soll eine Frage des Alten sein) scheint, so ungern man hier die Überlieferung preisgibt, darum unratsam, weil das Deipnon für die einen schon vorbei ist (s. 1133 ff.), für die anderen erst bevorsteht (s. 1180) und weil man eine gedankliche Beziehung der Replik, die das *ἀλλά* erklären würde, so kaum aufzudecken vermag; dagegen würde Blaydes' Vorschlag *λιμώττω γε που* (dieselbe Partikelverbindung z. B. Acharn. 896) dem mutmaßlichen Sinn wohl entsprechen, freilich liegt er dem handschriftlichen Wortbild recht fern. Jedenfalls halte ich einen inhaltlichen Zusammenhang mit 1149 für evident. Der Gesamtchor schließt mit orgiastischen Euoirufen, der Doppelsinn des auch in der Lysistrateexodos (1293) begegneten *ὡς ἐπὶ νίκῃ* wurde von Spielrichtern und Publikum gleich wohl verstanden. Das Meilenwort, an sich vielleicht Parodie des Philoxenos von Leukas[1]), dient zur besonderen Verstärkung des Schmausmotivs, das die ganze Schlußszene durchzieht; das erotische ist bereits im vorangehenden Epeisodion erschöpft.

XI.

Raffte sich der Chor in den Ekklesiazusen noch ein paarmal, so in der Exodos, zu etwas Besonderem auf, wird im Reichtum gerade am Schluß seine Bedeutungslosigkeit stark fühlbar. Es

[1]) Denn bezieht man auch mit Wilamowitz (Textgesch. griech. Lyr. 86) die Athen. 5 B ausgeschriebene Stelle aus Platons Phaon auf ein Kochbuch des Philoxenos, nicht auf sein *Δεῖπνον*, kann dieses immerhin früher erschienen und gerade zur Zeit der offenbar ein Jahr vor dem Phaon liegenden Ekklesiazusen aktuell gewesen sein.

erscheint fast unbegreiflich, wie bereits im Altertum das uns erhaltene Stück trotz der inhaltlichen Anstöße, um von den formellen zu schweigen, mit dem ersten von Aristophanes unter diesem Namen 408 v. Chr. verfaßten verwechselt werden konnte, und doch tritt dieser Irrtum in den Scholien zu 115, 119, 173, 179, 972, 1146 klar zu Tage. In der Tat möchte man der landläufigen Ansicht beipflichten, das Mißverständnis sei erst nach dem Untergang des älteren Spiels aufgekommen; die hypothetische Ausdrucksweise[1]) im Schol. z. 1146 *τοῦτο οὖν ἔοικέ τις ἐκ τοῦ δευτέρου*[2]) *Πλούτου μετενεγκὼν ἐνθάδε κτλ.* scheint wirklich anzudeuten, daß die sog. zweite Fassung nicht mehr vorlag, aber im Schol. z. 173 heißt es nach ähnlichem *ὅπερ εἰκός* unmißverständlich *ἐκεῖ γὰρ ὀρθῶς ἔχει.* Wer sich so dezidiert äußert, hat entweder selbst oder seine Quelle das betreffende *τὸ δ' ἐν Κορίνθῳ ξενικόν* im *δεύτερος Πλοῦτος* noch gelesen. Einen analogen Eindruck macht Schol. 119 *μεταπεποίηται δὲ καὶ τοῦτο ἐν τῷ δευτέρῳ*; Gewißheit endlich schafft, soweit das möglich, die vom Scholiasten zu 115 notierte Variante des Verses im *δεύτερος*. Dies setzt die Kenntnis eines andern Plutos voraus, der mit dem überlieferten allerdings im wesentlichen übereingestimmt haben muß. Nun nimmt man aber gemeiniglich mit Recht an, daß der 408 aufgeführte Reichtum von dem 20 Jahre späteren inhaltlich ganz verschieden war[3]). Dafür spricht nicht bloß die Analogie der beiden Thesmophoriazusen, sondern auch die Didaskalie der 4. Hypothesis, wo sonst wie im 5. und 6. Wolkenargument lediglich von einem *ἀναδιδάσκειν* hätte gesprochen werden müssen[4]). Diese Schwierigkeit klärt offenbar den Sachverhalt: es scheinen nämlich dem Gewährsmann des die Vergleiche zwischen erstem und zweitem Plutos anstellenden Exegeten zwei Fassungen derselben 388 in Szene gegangenen Komödie vorgelegen zu haben,

---

[1]) S. K. Ludwig, Pluti Aristophaneae utram recensionem veteres grammatici dixerint priorem, Comm. phil. Jenens. IV (1890), 86.

[2]) Daß diesem Wort hier tatsächlich rein zeitliche Bedeutung zukommen muß, hat in der Polemik gegen Zielinski, der *δεύτερος* mit *„unzugänglicher“* interpretierte (Glied. altatt. Kom. 80), W. Laible mit Recht betont (De Pluti Aristophaneae aetate interpretes antiqui quid iudicaverint, Diss. Leipz. 1909, S. 96 ff.): vgl. den besonderen Zusatz Schol. 173 *ἐν δευτέρῳ . ., ὃς ἔσχατος ἐδιδάχθη ὑπ' αὐτοῦ εἰκοστῷ ἔτει ὕστερον.*

[3]) Wilamowitz (Platon I 253, II 18) denkt dagegen nur an eine Neubearbeitung des älteren Stücks; einen vermittelnden Standpunkt bewahrt J. Hrabák, O přepracování Pluta Aristofanova, Gymn.-Progr. Trebitsch 1910.

[4]) Wilamowitz (Herm. 1919, 52) nimmt also in seinem Sinn wohl mit Unrecht gleichwertige Diaskeuen beider Komödien an.

das Original und eine spätere, kaum tiefgreifende Überarbeitung (vielleicht durch Araros), die dann *δεύτερος* hieß wie die *δεύτεραι Νεφέλαι.* In die alexandrinische Ausgabe wurde nun nur die wirklich aufgeführte, echt Aristophanische Urfassung, der in diesem Sinne *πρότερος*, aufgenommen. Hernach brauchte bloß ein Erklärer auf den Einfall zu kommen, die gelegentliche Bezeichnung *πρότερος* auf das mittlerweile verschollene Stück von 408 zu deuten[1]), und der Wirrwarr war fertig. Daß dieses Mißverständnis nicht allgemein in Geltung war, zeigt außer der erwähnten Didaskalie und den im Schol. Frösch. 1093 aus dem *Πλοῦτος πρῶτος* angeführten Versen die im Vergleich zur Unmasse der Scholien gerade unseres Stücks ganz verschwindende Anzahl darauf fußender Erklärungen; daß auch später das Verhältnis des erhaltenen Reichtums zum verlorenen richtig beurteilt wurde, beweisen Herodian zu Hom. Il. *Ψ* 361 und Athenaios 368 D. Mit gleicher Entschiedenheit ist daher Ludwigs Bemühung abzulehnen, der durch seltsame Verdrehung klarer Zeugnisse die Behauptung verficht, die Alten hätten insgesamt den überlieferten Plutos für den prior gehalten (auch seine Begründung dieser auffälligen, wenngleich in Wahrheit nur beschränkt giltigen Tatsache a. O. 80 ist völlig unzureichend), und Leeuwens ins andere Extrem geratendes Bestreben, jenen ersten Plutos überhaupt ins Fabelreich zu verweisen.

In der erhaltenen Komödie wird die bereits in den Ekklesiazusen hervortretende Technik besonders deutlich, die, fast ausschließlich mit den Agonisten arbeitend, den Chor kaum mehr benötigt. Darin schlechthin eine Neuerung erst dieser Zeit zu sehen, verbietet wohl die wichtige Platoniosnotiz (*Περὶ διαφ. κωμῳδ.* 10), wo neben dem Aiolosikon schon die Odysseis des Kratinos mit den *πλεῖστα τῶν παλαιῶν δραμάτων οὔτε χορικὰ οὔτε παραβάσεις ἔχοντα* in einem Atem genannt werden; wenn es von ersterem vorher ausdrücklich heißt *οὐκ ἔχει τὰ χορικὰ μέλη* (§ 8), kann das trotz Kaibels Zweifel (Paul. Wiss. R. E. II 983) nach dem Zusammenhang nur besagen, daß Aristophanes in diesem letzten Stück die üblichen Chorlieder wegließ. Er selbst scheint sich verhältnismäßig spät dieser Praxis angepaßt zu haben.

---

[1]) Laibles sorgfältige Untersuchung der Scholientradition macht Didymos dessen sehr verdächtig, auf den schon H. J. Polak verfallen war (Album gratulatorium in hon. Henr. van Herwerden 1902, 173 ff.); die von letzterem zur Erklärung des Irrtums aus Schol. z. 972 aufgestellte, an sich schwache Hypothese hat Leeuwen im Vorwort seiner Ausgabe (S. 22 ff.) durch Leugnung der Komödie von 408 zu Tode geritten.

Von den herkömmlichen Exodosmotiven klingt das Schmausthema bereits im Bericht des Karion 802 ff. an, wo man von der Schlachtung eines Schweins, Bocks und Widders und der Bereitung des Opfermahls durch Chremylos hört. Die anschließende Episode mit dem *δίκαιος* und dem *συκοφάντης*, von denen dieser *βουλιμιῶν* (873) den traditionellen *ἐξαπατώμενος* repräsentiert (s. 890 ff.), entspricht dem Auftritt zwischen Trygaios, dem *δρεπανουργός* und *ὅπλων κάπηλος* in der Friedensexodos. Im folgenden erscheint der *νεανίας στεφάνους καὶ δᾷδ' ἔχων* vom Symposion (1048) und Komosstimmung (1040) ist über die Szene gebreitet; diese ist übrigens der ähnlichen in Ekkl. 976 ff. nachgebildet, nur schuf dort die Dreizahl der Vetteln und die *νεᾶνις*, die Chremylos hier in gewissem Sinn ersetzen muß, viel mehr Lebhaftigkeit. Gleichwie endlich in der Schlußpartie der Ekklesiazusen nach dem erotischen das Tafelmotiv wieder in den Vordergrund tritt, so auch in den letzten beiden Epeisodien des Reichtums, dem zwischen dem Sklaven und Hermes (vgl. 1120 ff.) und seinem Gegenstück, dem zwischen dem Herrn und dem Zeuspriester (1174 f.). Trotz der spaßhaften Variationen wirkt das Thema da bereits ermüdend: man fühlt, worauf auch die erwähnten Übereinstimmungen deuten, ein Nachlassen der dichterischen Erfindungs- und Gestaltungskraft.

Die Analyse des Ausgangs bestätigt das im einzelnen. Hier wird durchaus mit Übernommenem gearbeitet, Aristophanes kopiert sich selbst. So darf man zur Aufforderung 1194 f. auf Frösch. 1524 ff. zurückverweisen, der Befehl in 1196 hat sein Pendant Fried. 1316. Wie hölzern ist das aber alles zusammengestoppelt! Aus Verlegenheitseinschüben wie dem *ἀλλὰ περίμενε* (1191) und der Frage der Alten 1197 sieht man, daß es dem Dichter schwer geworden, harmonisch die einzelnen Anordnungen zu treffen und die Ökonomie des Dramas zu wahren. Schlicht schließt die genaugenommen erst 20 Verse nach der letzten *Χοροῦ*-Notiz einer Cambridger Handschrift beginnende Exodos (1191 ff.) an das Vorhergehende; Karion, wohl als Begleiter des Gottes, ist wieder aufgetreten (ihm wird 1204 ff. gehören) und macht einen schalen Witz über die *γραῦς*[1]), die selbst zum Symbol der Szene wird,

[1]) Anläßlich der seltsamen Metapher dieses Wortes in 1206 notiere ich eine tschechische Wendung aus Božena Němcová's Roman Babička, wo das schwerfällig gewordene Großmütterchen von sich sagt *„ale ted' . . jsem jako pára nad hrncem“* (S. 210 in Jiráseks Taschenausgabe der Světová knihovna). Freilich gehen beide Bilder auf verschiedene Vorstellungen zurück, das griechische nach dem Scholion auf die Weiße des Schaums, das slawische auf das Festhaften

dann aber gibt der Chor dem Plutos so kühl und gemessen das Geleite, daß das — wenigstens für den Leser — eher einem Leichenzug denn einem Komos gleicht. Dabei kann man hier nicht einmal eine Entschuldigung wie bei der Wolken- oder Thesmophoriazusenexodos (s. S. 51) ins Treffen führen, das innere Leben erstirbt auch nicht erst in den Schlußworten des Chors, es hat schon vorher gemangelt. Die Vermutung der Oxforder Herausgeber, am Ende seien einige Verse ausgefallen, ist zwar offenbar irrig, verdient aber insofern Beachtung, als gerade das jambische Ansatzglied des Chors, das in den erwähnten eng verwandten Schlüssen zu den Anapästen überleitet, in diesem Fall fehlt; dort konnte darin eben noch die Erregung der vorangehenden Handlung nachzittern, hier nicht. Der Kontrast der nächstfrüheren Ekklesiazusen mit ihrem jauchzenden Ausklang bringt die Mattigkeit des Finale noch mehr zum Bewußtsein und wie Ironie sieht es aus, wenn der Chor beim Abgang auf die Lieder verweist, die er im Prozessionszug singen will, als sollten diese die prosaische Nüchternheit des dem Publikum Gebotenen wettmachen.

XII.

Wir wenden uns der nacharistophanischen Komödie zu und beginnen mit dem P e r s a, dessen Einreihung in die Zeit der sog. *Μέση* durch Wilamowitz (Gött. Vorl.-Verz. 1893/4, 15 ff.) trotz der beachtenswerten Einwände M. Meyers (Comm. Jenens. VIII 181 ff.) gemeiniglich festgehalten wird; für die Untersuchung bietet sich uns der Vorteil, daß die Plautinische Übertragung offenbar frei von Kontamination ist, was Meyer a. O. 146 ff. mit Recht gegen Jisendijk verficht (De T. M. Pl. Persa, Diss. Utrecht 1884).

Die Exodos charakterisiert Wilamowitz (Neue Jahrb. 1899, 515 f.) also: *„Ein toller Komos macht mit Prügelei und lasziven Tänzen den Schluß, noch archaischer aussehend als in manchem Aristophanischen Stück“*. Dabei ist natürlich von der gänzlichen Ausschaltung des Chors abzusehen; jedenfalls ist der letzte Akt (753 ff.), dem zulieb auch Schwering (Neue Jahrb. 1916, 183) das Stück eng an die *Ἀρχαία* anschließt, der Schlußszene der Acharner nah verwandt, wie auch deren Pseudartabas zur Titelperson bei

des Dampfes über dem Topf; aber auch das tertium comparationis, dem *γραῦς* die Bedeutung *runzlige (Milch)haut* verdankt (z. B. Athen. 585 C), ist wieder anderswoher genommen.

Plautus in Beziehung steht, wenngleich dort bloß der Stand, hier auch die Nationalität erdichtet ist[1]). Ein Vergleich beider Exodoi zeigt hier volle Entwicklung der dort enthaltenen dramatischen Keime. Demgemäß ist auch der Umfang und die Zahl der beteiligten Spieler verschieden. Eine einleitende Angelie fehlt im Persa; die Reihenfolge, in der victor und devictus auftreten, ist vertauscht. Obwohl dem zuerst erschienenen Sieger Toxilus sein Mithelfer und Zechkumpan Sagaristio zur Seite steht, ist doch bloß er der richtige Antagonist des geprellten Kupplers, wie noch aus seinen selbstbewußten Schlußworten hervorgeht. Allerdings bietet die Doppelung des triumphator dazu Anlaß, die Szene durch Gegenüberstellung zweier Liebesverhältnisse reichhaltiger zu gestalten, des einen zwischen dem eigentlichen Sieger und seiner Freundin, des andern zwischen seinem Genossen und dem jungen Mundschenk[2]).

Eröffnet wird die Schlußszene durch ein echt römisch gefärbtes feierliches Dankgebet des Toxilus, der sich **παρατραγῳδῶν** auf den siegreichen Feldherrn hinausspielt; dann läßt er, während in den Acharnern Dikaiopolis nur noch den Maßkrug in der Hand schwenkt, auf der Bühne selbst für das Triumphgelage Anstalten treffen. Schon ist dieses in vollstem Gang, da tritt jammernd Dordalus auf und schmiedet grimme Rachepläne: sein Selbstgespräch ist das frei gebaute Gegenstück zur vorangegangenen Monodie des Sklaven. Erst am Ende wird der Kuppler auf die lustige Gesellschaft in seiner Nähe, der auch er bisher verborgen blieb, aufmerksam. Dadurch, daß er aus eigenen Stücken an sie herantritt — weit feiner wünscht Lamachos, dem Anblick seines glücklichen Gegners auszuweichen —, erreicht die Exodos ihren Höhepunkt; die von beiden Einzelarien umrahmte harmlose Pokulierszene war bloß das Vorspiel. Das grobe Benehmen des Geprellten löst auf Seite der Sieger den gleichen Ton aus und die steigende Ausgelassenheit findet im Hinzutreten des Tanzmotivs beredten Ausdruck. Auch das ist gegen Aristophanes (Wespen, Lysistrate, Ekklesiazusen) reich entfaltet: außer Pägniums motus cinaedici werden zwei Monstretänze berühmter Virtuosen durch die übermütigen Sklaven aufgeführt und schließlich gerät auch Dordalus aus Reaktion auf die tätlichen Angriffe der anderen in lebhafte Bewe-

[1]) Darum konnte auch der Dichter dem maskierten Sagaristio keine persischen Brocken in den Mund legen (vgl. dagegen Hanno im Poenulus).

[2]) Sagaristios Behauptung „*quem (puerum) pepigi*" (767) ist freilich durch das Vorhergehende nicht gerechtfertigt.

gung. All dies ist aber auch an Derbheit dem Ausgang der Acharner weit über, wo die ganze Rache des Friedenshelden in der Ironisierung seines Partners und der ausdrücklichen Betonung des eigenen Wohlbefindens besteht; solches Maß hält hier — z. T. aus alter Scheu vor dem patronus — nur Lemniselenis. Daß sie 776 ihre Neider leben läßt, erinnert gleich ihrem Wechselgespräch mit dem Kuppler (849 ff.) an die Gesinnungsart des Dikaiopolis[1]). Dieser entspricht auch, daß sie Dordalus sogar zur cena ins Haus lädt, was der Repräsentant des Exapatomenostyps natürlich nicht annehmen darf.

Das Symposion durchzieht übrigens nicht nur durch seine Fortdauer während der Tanz- und Prügelszene die ganze Exodos, sondern es werden auch die Tafelfreuden des Schlusses bereits von Beginn des Stückes an in eindeutiger Form vorbereitet. Schon des Toxilus Versicherung „*basilice agito Eleutheria*" (28) läßt solchen Ausgang ahnen, dann nützt der Sklave 85 ff. die Befehle zur Zurichtung eines üppigen Mahls als Falle für Saturio[2]) (Leo, Plaut. Forsch.[2] 138, vergleicht dazu die von Peisthetairos auf Herakles Vög. 1583 ff. ausgeübte Anziehungskraft), endlich wird 710 in seiner Einladung an den falschen Persa der bevorstehenden cena gedacht. In den Acharnern dagegen bringt erst das letzte Epeisodion vor der Exodos durch den Priesterboten Kunde von dem unmittelbar hinter der Bühne folgenden Deipnon und zum Schluß erst mag man in ihm ein loses Band der früheren Szenen erkennen, indem sich Dikaiopolis zunächst zwei megarische Dirnchen (zu denken etwa als dieselben, mit denen er später vom Gelage zurückkommt), hernach böotische Leckerbissen einkauft, endlich aufkochen läßt, um ein tüchtiges **σύμβολον** für seine **κίστη** zu haben; daß man bei diesen Vorbereitungen aber vor der letzten überraschenden Wendung[3]) an ein bevorstehendes Hausmahl des Friedenshelden denken muß, ist für den lockeren Bau der Hand-

[1]) So mag man die sauertöpfische Antwort des Dordalus „*nolo mihi bene esse*" mit der bärbeißigen Frage des Lamachos *τί με σὺ κυνεῖς*; zusammenhalten.

[2]) Darum vermißt B. Prehn (Quaestiones Plautinae, Diss. Bresl. 1916, S. 6) den Parasiten in der Schlußszene und führt ihn dort 844 f. mit „*heus vos*" und „*hicin Dordalus est leno . . .?*" ein; doch hebt da nur die soeben verabredete ludificatio lenonis mit verteilten Rollen an, ohne daß eine neue Person hinzuträte. Bei dem drinnen folgenden Schmaus wird Saturio schon zur Stelle sein.

[3]) Ihretwegen hat der vom eingeladenen Dikaiopolis zurückgelassene Chor, dem das Wasser bereits im Mund zusammengelaufen war (1044), das Nachsehen und könnte mithin dem Dichter (vgl. dagegen die Friedensexodos) einen ähnlichen Vorwurf machen wie 1155 dem geizigen Choregen.

lung ebenso bezeichnend als das eventuelle Wiederauftauchen der χοίρω μυστικά in der Schlußszene. An diesem Vergleich wird der kompositionelle Gegensatz beider Komödien und der Wandel in der dramatischen Technik besonders deutlich.

Die geänderte Kunstrichtung bringt es auch mit sich, daß wir hier — in unserer Betrachtung zum ersten Mal — das erotische Motiv zu einem wirklichen Liebesverhältnis (24 ff.) ausgewertet sehen, das die ganze Intrigue bedingt; ebenhieher gehört endlich der in den Schlußworten noch (leno periit-plaudite) sich offenbarende Charakter des Typenlustspiels. Der Name des kapitulierenden Kupplers ist da nicht minder gleichgültig als der in den Szeneneingängen der Handschriften stets fehlende der (Persa) virgo[1]) (analoge Beispiele beurteilt treffend Spengel im Kommentar zu den Adelphoe[2], S. 163 f.), dafür kommt in beiden Fällen alles auf den Typus an, und wie sehr durch dessen Studium im Persa die psychologische Zeichnung gegenüber Aristophanes verfeinert ist, mag ein Vergleich von III 1 mit der Megarerszene der Acharner dartun. Hier und dort der aus Hunger mit seinem Kind schachernde Vater, aber wie ganz anders die Stellungnahme der Tochter zum Projekt Saturios als die der megarischen Mädchen! Die kennen, aus demselben Holz wie ihr Vater geschnitten, bloß das Verlangen nach Befriedigung ihrer leiblichen Bedürfnisse (734 f.) und ihr sittliches Niveau entspricht der verschwindend kleinen und lächerlichen Rolle, die sie spielen; der Standpunkt hingegen, den Lucris in ihrem Gewissenskonflikt einnimmt, und die vornehme Art, in der sie ihn nachdrücklich zur Geltung zu bringen sucht, ist hoher Bewunderung wert. Dabei verleiht allerdings auch der über Saturios Gespräch mit der Tochter (III 1) gebreitete Hauch echt römischer patria potestas (so gleich 344) der Plautinischen Szene besonderen Reiz (vgl. Stich. 68 f.). Schließlich sei hinsichtlich der zunächst vom Vater 379 ff. veranstalteten Rekapitulation, dann im entscheidenden Augenblick von Toxilus selbst 606 ff. (dazwischen s. IV 2) ausgehenden angelegentlichen Ermahnung des Mädchens, die einstudierte Rolle nicht zu vergessen[2]), auf die viel einfachere Ver-

[1]) Daß ihr der Name Lucris (s. 624, 627) wirklich zukommt, darf nach ihrer ganzen Wahrhaftigkeit (die freilich stark an die des Grillparzerschen Koches Leon erinnert) im Verkehr mit Dordalus (IV 4) nicht bezweifelt werden und die Pointe ihrer Antwort in 624 ist eben die, daß der Kuppler die Worte „*in patria*" anders verstehen muß als sie gemeint sind.

[2]) In beiden Fällen muß die virgo dreimal die beruhigende Versicherung geben; so oft hat auch Xanthias (Frösch. 305 f.) seinen Schwur wiederholt (verwandte Beispiele von Verdreifachung s. weiter unten).

wendung des gleichen in der *Νέα* dann ganz geläufigen Motivs bei Aristophanes Thesm. 1172 f. verwiesen. In der Exodos wird die Bedeutung des *qui fuit quondam fortis* (846) durch einen von W. Süß (Rhein. Mus. 1910, 457) herangezogenen sprichwörtlichen Plutosvers (1002 = 1075) gut beleuchtet.

XIII.

Die überwiegende Mehrzahl der uns ganz oder in großen Stücken erhaltenen antiken Lustspiele gehört entweder selbst oder der Vorlage nach der *Νέα* an. Die Blütezeit ihrer drei berühmtesten Vertreter fällt in den Ausgang des 4. Jahrhunderts, nur in die Schaffensart des Jüngsten und doch Frühstverstorbenen haben uns die letzten zwei Jahrzehnte tieferen unmittelbaren Einblick gewährt. Was unser Thema anlangt, fehlt leider bis heute eine intakte Menandrische Exodos: am weitesten scheint die Perikeiromene erhalten zu sein, von der sog. Samia wird, trotzdem man den aufgefundenen Teil in fortschreitender Erkenntnis vom Anfang bis nahe gegen das Ende gerückt hat[1]), noch manches fehlend gedacht, betreffs der für uns letzten Szene der Epitrepontes hat Sudhaus a. O. 29 die völlige Ungewißheit der landläufigen Meinung, es fehle nur ganz wenig, mit Nachdruck betont, der mit ihr durch die Aufklärung des allein noch ahnungslosen Alten innerlich verwandte Rest der fabula incerta zeigt in seinem δὶς ἢ τρὶς ἀνακραγεῖν bereits deutlich orgiastische Schlußstimmung. Von den kleineren Fragmenten liegen die Dorpater Koneiazomenai dem Ausgang sehr nahe und ungefähr in dieselbe Gegend gehören wohl die paar zusammenhängenden Verse des Misumenos und der Perinthia.

Hindert uns bei den Originalen Menanders ihre Lückenhaftigkeit daran, den Verlauf auch nur eines Stückes restlos zu erfassen, so tritt uns in den lateinischen Übersetzungen die Tatsache hindernd entgegen, daß wir es mit mehr minder freien, oft sogar kontaminierten Nachdichtungen zu tun haben. Dabei hat Plautus zwar zweimal in den Prologen Philemon (Mercator, Trinummus),

[1]) Die einzelnen Stationen dieses Forschungswegs seien durch die Namen Lefebvre (Fragments, S. 143 f.) — Leo (Der Monolog 81) — Bodin-Mazon (Extraits 319), Leeuwen (Ausg.[2] 118) — Capps (Ausg. 234), Körte (gr. Ausg.[2] XXXIII ob.), Sudhaus (Menanderstudien 39), Wilamowitz (Sitz.-Ber. Akad. Berl. 1916, 67) gekennzeichnet.

zweimal Diphilus (Casina, Rudens)[1]) als seine Quelle genannt, dagegen Menanders scheinbar nie Erwähnung getan, es wäre denn im verlorenen Eingang der Bacchides[2]) oder in einer Lücke des Vorworts zum Poenulus (nach V. 53) geschehen. So muß beim Stichus die Didaskalie, in Aulularia und Cistellaria die frappante Übereinstimmung mit einem sicheren Menanderbruchstück zu Hilfe kommen, während schon beim Poenulus, wo wir solcher Stützen entbehren, die Alternative Alexis-Menander, wenn anders sie richtig formuliert ist, die Entscheidung eher für den ersteren zu heischen scheint. Diesen Schwierigkeiten gegenüber tut Terenzens offenes Geständnis in den Vorreden zur Andria und zum Eunuch wohl und die sorgfältigen didaskalischen Notizen lassen auch das Fehlen des Autornamens in den Prologen des Hautontimorumenos und der Adelphoe leicht vermissen; dafür ist zur Andria aus der Perinthia, zum Eunuch aus dem Kolax, zu den Brüdern sogar aus Diphilos etwas hinzugenommen, und ist der Selbstquäler auch frei von Kontamination, so muß man sich beim dichterischen Schaffen des Terenz stets sein in die pointierte Gleichsetzung des *bene*[3]) *vertere* und *male scribere* zusammengefaßtes Bekenntnis vor Augen halten. Von Leuten aber, die wie Luscius Lanuvinus das *contaminari non docere fabulas* in ihr literarisches Programm aufgenommen hätten, sind uns leider keine Bearbeitungen griechischer Komödien erhalten.

Daß die Samia zu den Jugendarbeiten Menanders gehört, ist durch die Erwähnung zweier schon von der *Μέση* aufs Korn genommener Persönlichkeiten gegeben, „*sehr große, auch formale Verschiedenheit*" von Epitrepontes und Perikeiromene stellt Wilamowitz a. O. 73 fest und ebenda Anm. 2 scheint er den Eunuch in dieselbe Frühperiode rücken zu wollen. Schon aus der von Demeas in seinem Monolog betonten übermäßigen Eile, die Hochzeitsvorbereitungen zu treffen (V. 4 f.), deren Ausführung er im folgenden mit umständlicher Breite schildert, geht mit hoher Wahrscheinlichkeit hervor, daß sich das Spiel seinem Schlusse nähert, mithin von keinem Prolog mehr die Rede sein kann; dem Erscheinen Par-

[1]) Der Scherz in Most. 1149 f., wo Leo die Namen beider Dichter glücklich wiederhergestellt hat, geht auf die Vorlage des Plautus zurück.

[2]) Der unechte, von Ritschl (Parerga 404) dem Antonius Panormita zugeschriebene Prolog nennt dort V. 36 Philemon als Vorbild.

[3]) Von E. Fränkel (Sokrates 1918, 305), auf dessen geistreiche Beleuchtung von Terenzens künstlerischen Zielen (a. O. 311 f.) ich hiemit verweise, richtig mit „*pedantisch genau*" wiedergegeben.

menons mit dem Koch (68 ff.) ist jedenfalls ein Auftrag des Herrn auf offener Szene vorangegangen, wie er ähnlich Cas. 490 ff. (s. dann III 6 Olympios Rückkehr mit Citrio) und sonst begegnet, ferner weist das Opfer Nikerats (184 ff.), zu dessen Bescheidenheit man das des Euclio (Aul. 385 ff.) vergleichen mag[1]), auf die nah bevorstehende Hochzeitsfeier hin; nach der durch Chrysis' Dazwischentreten geschaffenen Verwicklung (190 über die große Lücke bis 263) wird es auf Demeas' Geheiß in anderer Form fortgesetzt, auch die Hauptvorbereitungen in dessen Hause sind nach 268, wo Wilamowitz mit Sudhaus das *τὰ παρ' ἐμοὶ δ' ⟨οὐ κωλύει⟩* wohl richtig dem Demeas gibt, dem Abschluß nicht mehr fern.

Die ganze Handlung des erhaltenen Teils der Samia bis 270 läßt sich mithin als die doppelte Hemmung charakterisieren, welche die mit der Vermählung ihrer Kinder bereits einverstandenen Väter unerwartet erfahren; die erste trifft Demeas, die zweite Nikeratos, an beiden trägt indirekt Chrysis Schuld, die dann auch durch ihr Verweilen auf der Bühne, nachdem Dem. sich mit einem sarkastischen *ἔσταθι* grollend heimbegeben hat, zwischen den zwei Szenenkomplexen vermittelt[2]). Diese füllen nach der allgemeinen, auch von Wilamowitz geteilten Auffassung einen einzigen Akt, der dann aber, besonders lang geraten, mindestens 400 Verse umfaßt haben müßte; man wird darum besser auf die Hypothese Lefebvres zurückgreifen, daß die Reste der Samia insgesamt drei Akten angehören, natürlich mit der Modifikation, daß es sich statt um den ersten um den zweiten Teil der Komödie handelt. Dann folgte bald nach 201 das *Χοροῦ* und wir erhalten für 1—270 zwei ungefähr gleich lange Akte von ca. je 200 Versen, d. i. einem für die übliche Fünfzahl im ganzen durchaus angemessenen Umfang. Eine solche Verteilung gibt endlich eine ungezwungenere Lösung des von Wilamowitz a. O. 69 mit Recht aufgeworfenen Problems, wie denn Demeas, nachdem er die Haustür hinter sich zugeschlossen (s. 201), nun doch wieder auf die Szene kam; es fällt

[1]) Siehe auch die entsprechende Unterbrechung der Erwägungen beider Alten (Sam. 190 ∾ Aul. 388): man fühlt die feste Tradition im dramatischen Aufbau.

[2]) Für einige Sekunden steht das verstoßene Mädchen 183 vereinsamt auf der Straße, bezw., wie Wilamowitz a. O. 70 scharfsinnig erkannt hat, in Begleitung der das Wickelkind im Arm haltenden *γραῦς*, mit der Chrysis zu Dem. gekommen ist; gerade ein solches Gefolge macht ihre eigene Hilflosigkeit nur noch drastischer. Die allerdings auffällige Tatsache, daß Nikeratos 190 ff. nur sie selbst zu sehen scheint, hat vielleicht darin ihren Grund, daß sich bei seinem Herannahen die Alte behutsam abwartend in den Hintergrund zurückgezogen hat.

dann eben der Aktschluß dazwischen und vielleicht können wir so der Vermittlung des Koches entraten, der nach Radermachers von Sudhaus gebilligter Deutung des V. 168 überhaupt nicht weit gegangen war und sich vor 183 wohl beizeiten wieder zu seiner Arbeit ins Haus zurückgezogen hat, denn Nikerat sieht ihn dann gewiß nicht. Liegt es da nicht nahe, das *εἰσέρχομ' ἤδη* in 175 eben dem *μάγειρος* zuzuteilen, der uns somit über alle seine Bewegungen auf der Bühne (153, 168, 175) genau orientiert? Seine Handlungsweise wäre wohl motiviert: erst verjagt ihn das Toben des Alten, hernach treibt ihn Neugierde wieder heran, da er die *ὀργή* merkt[1]), schließlich aber, wie es zur Drohung des Schädeleinschlagens kommt (173 f.), wird ihm Angst und er verschwindet vorsichtig im mittlerweile ungefährlichen Haus seines Dienstgebers. Diese Auffassung, nach der die beiderseitigen Repliken (174^b, 175^a) auf Demeas' Ungestüm ziemlich gleichzeitig erfolgen würden[2]), behebt auch die von Wilamowitz a. O. 79 scheinbar wohl gefühlte Schwierigkeit, daß der Alte auf die Äußerung der Chrysis, sie wolle hineingehen, erst nach einer langen, gar nicht dazugehörigen Rede 183 mit *ἕσταθι* antworten sollte; das halte ich für genau so unmöglich, wie daß das Mädchen selbst auf die grobe Anrempelung durch Dem. entgegnet: „*Ganz recht; aber sieh, ich geh' schon hinein*". Hier ist m. E. nicht *εἰσέρχομ' ἤδη* in Gegensatz gerückt, sondern Chr. will nach *ἀλλ' ἰδού* etwa mit *σύγγνωθί μοι* oder dgl. fortfahren, wird aber wie 173 bei *ὅμως* von dem erbosten Alten neuerlich unterbrochen[3])

Nach dieser Abschweifung gehe ich zu dem mit einem Selbstgespräch Moschions beginnenden, offenbar letzten Akt über. Soweit wir ihn übersehen, stellt er sich mit den beiden oben erörterten Szenengruppen in eine Reihe und schon ein einfacher Analogieschluß führt zu der überdies durch das Spiel-Ende geforderten Annahme, daß die anfangs erstehenden neuen Schwierigkeiten glücklich beseitigt werden; haben doch auch die Aus-

[1]) Sein Interesse an fremden Geheimnissen gemahnt lebhaft an den Wirt in Minna von Barnhelm, mit dessen Erzählung III 3 sich wieder der Bericht des Sklaven Onesimos in den Epitrepontes (494 ff. S., 457 ff. K.) eng berührt.

[2]) Derartiges Zusammensprechen zweier, von denen der eine unbemerkt ist, findet sich häufig genug, z. B. Eun. 431 (Parmeno-Gnatho).

[3]) Nachträglich bemerke ich, daß auch Robert und Capps das abermalige Inswortfallen richtig gefühlt haben, nur lassen sie Demeas sagen „*ich gehe hinein*", was angesichts seiner anschließenden Auseinandersetzungen an dieser Stelle kaum erträglich ist; zum offenbaren Fehlen des Dikolon hinter 174 siehe z. B. den analogen Fall nach *δάκῃς* in 169.

gänge der beiden früheren von uns postulierten Akte durch die Aufnahme der Chr. bei Nik. einerseits, durch die Verständigung der zwei Alten anderseits eine Entspannung mit sich gebracht. Diesmal ist es der junge Bräutigam, der Späne macht, Wilamowitz' Deutung von 281 jedoch (a. O. 72) scheint mir nicht zwingend; vielmehr erinnere ich daran, daß bereits Bodin-Mazon (a. O. 318) Moschion irgendwie auf Umwegen vom Verdacht des Vaters in Kenntnis gesetzt dachten, und halte darum das *αὖτις* durch *παρόντα* für erklärt, also zuerst „*hinter meinem Rücken*", dann „*mir ins Gesicht*" (das *γ'* hinter dem Partizip, gewiß kein Füllsel, bestätigt diese Auffassung). Zwei derartige um dasselbe sich drehende Auseinandersetzungen Demeas' mit seinem Sohn sind ganz unwahrscheinlich; zudem hätte die eine vor dem 110 anhebenden Monolog des Alten stattfinden müssen, während eine offene Aussprache über Moschions Verhältnis zu Chrysis, wie die Erwägungen 113—122 dartun[1]), bis dahin nicht erfolgt sein kann.

Der Junge will also seinem Vater zur Strafe für dessen grundlose Beschuldigung die Absicht vortäuschen, sich fern als Söldner anwerben zu lassen, und heißt darum Parmenon die Rüstung bringen; sein der Erkenntnis, wie wenig *πιθανότης* ihm innewohne (322 f.), entspringendes Lampenfieber läßt ihn im Geist jetzt und jetzt den Vater kommen sehen (die aus 319 in 336 ff. wiederholten Ausdrücke malen das sehr hübsch und auch 324 wird beim Knarren der Tür Demeas erwartet), die schon vor der Auseinandersetzung auftretende Unschlüssigkeit (337 ff.) macht es deutlich, daß, soviel noch gefolgt sein mag, Moschion wenigstens nicht lange posiert

[1]) Der Sinn von 120 ff. ist wohl nur der: „*Nicht Liebe zu dem von mir ihm zugedachten Mädchen, sondern Furcht vor Verführung durch meine Helena bestimmte den Sohn zum raschen Eingehen auf meinen Vorschlag*"; daß Wilamowitz S. 72[1], ohne die sprachliche Schwierigkeit zu verkennen, gegen alle innere Wahrscheinlichkeit Chrysis als Objekt von *ἐρῶν* gewinnen möchte, liegt an seiner von uns abgelehnten Auffassung des *αὖτις* in 281. Erwähnt sei, daß sich das *τότε* in 121 auf den Zeitpunkt des *ἀπολογεῖσθαι* (119) Moschions bezieht, auf eine noch voraus liegende Periode die von Jensen-Sudhaus am Ende von 117 angenommene gleiche Partikel (diese Amphibolie des Ausdrucks befriedigt nicht); die von Demeas für seine These *οὐδὲν γὰρ ἀδικεῖ M. σε* vorgebrachten Argumente geben uns neben den Erwägungen Parmenons (300 ff.), die sich im Gegensatz dazu vorwiegend auf das hinter den Kulissen Vorgefallene beziehen, den wertvollsten Behelf zur Rekonstruktion des verlorenen Anfangs der Komödie an die Hand: der 117 ff. angedeutete und von Wilamowitz vermutlich zutreffend auf eine Kriegslist zurückgeführte Sinnesumschwung Moschions mochte sich mit seinem Drum und Dran leichtlich über die zwei Akte, die unserem Reste vorangegangen sein dürften, erstreckt haben.

haben wird. Parmenons Schilderung der Situation im Haus des Dem. (325 ff.) entspricht, wie bemerkt, dem Bericht der Dienerin in der Ekklesiazusenexodos; das für den Hunger des Sklaven so gut als für die Nähe des Schlusses bezeichnende hastige Drängen wird außer in der Betonung des Zuspätkommens in den nachdrücklich an das Ende gerückten Adverbien *πάλαι* (330) und *ὄντως* (336) deutlich und macht dem Jungen das Festhalten an seinem Vorsatz umso schwerer. Die 329 gemeldete Räucherung bei Dem. ist das Gegenstück zu der 264 dem Nik. aufgetragenen: die gottesdienstliche Handlung wird in beiden Häusern vollzogen, aus denen das Brautpaar stammt, geschmaust wird beim wohlhabenderen Teil (s. Wil. 68[2]).

Soviel uns vom letzten Akt erhalten ist, handelt es sich bloß um die eine Hochzeit zwischen Moschion und Plangon; die Capps-Sudhaussche Vermutung einer schließlichen Ehe des Demeas mit der Chrysis ist in der Tat nicht eben wahrscheinlich (vgl. Roberts Kritik in den Gött. gel. Anz. 1915, 272). Auch ohne das fügt sich alles den Grundsätzen der echten comédie larmoyante: das Mädchen aus der Fremde, das als richtige Hausfrau bei Dem. schaltet und in dieser Stellung die Vorbereitungen für das Vermählungsfest des jungen Herrn treffen soll (s. 198 f.)[1]), wird um eines nichtigen Verdachtes willen, der letzten Endes auf des Mädchens Großherzigkeit zurückgeht, aus dem Haus gewiesen, am Schluß jedoch zweifellos durch den bereits 216 ff. merklich einlenkenden Alten rehabilitiert, und wie gleich Sudhaus (Menanderstud. 39) Wilamowitz a. O. 73 annimmt, *„für ihre Angst entschädigt“*. Wenn man da vom legitimen Gamos absieht[2]), fällt ebenso der Anstoß einer mésalliance wie andernfalls die Notwendigkeit weg, mit Capps a. O. 230 an einen Anagnorismos der Samierin zu denken; an sich könnte natürlich eine ihn herbeiführende Person bald nach 341 — etwa mit Nikeratos, den wir am Ende ungern missen — aufgetreten sein und die freie Geburt der Chrysis bezeugt, entweder sich oder gar Nik. als ihren Vater entdeckt und das Spiel mit einer dadurch ermöglichten Doppelhochzeit gekrönt haben.

[1]) Ließe sich nicht mit diesem Auftrag der Phrynichosvers (Men. Fr. 437 K.) als Gebot der Chrysis an eine Dienerin in Zusammenhang bringen und somit für den ersten Teil der Komödie retten? Dann ist das *θυμία* in 264 auch hiezu das Pendant und Tryphe konnte wohl außer einer meretrix auch eine ancilla heißen (vgl. I. G. II 3, 2071 *Τρύφερον Αὐτοκράτου Εὐωνυμέως γυνή*).

[2]) Altersbedenken wegen Demeas als Ehemann sucht Sudhaus durch den Hinweis auf Micio in den Adelphoe zu entkräften, aber dort handelt es sich um die Verbindung mit einer Matrone, keiner Hetäre.

Zuletzt noch ein Blick auf die in der Samia uns das erstemal begegnende Figur des Kochs! Ihr Gegenstück, den Parasiten, hat uns bereits der Persa vorgestellt. Beide sind Typen, wie sie der späteren Komödie geläufig sind, den *μάγειρος* hat Aristophanes von Byzanz als *Erfindung* des komischen Schauspielers Maison aus Megara hingestellt und damit seine Rolle als der dorischen Farce entnommen gedacht. Athenaios 659 B gibt diese Ansicht zustimmend wieder und Legrand (Daos 289 f.) glaubt nun, auf Ribbeck (Alazon 18 f.) fußend, den Koch der *Μέση* und *Νέα* von Epicharm herleiten zu dürfen, ohne die geringe Ähnlichkeit zwischen dem *Maison dorien, stupide et vorace* und dem *artiste infatué* der *Νέα* zu verkennen. Diese Theorie opfert der allgemeinen Hypothese vom bedeutsamen Einfluß der sizilischen Posse auf das nacharistophanische Lustspiel die Kontinuität in der Entwicklung der attischen Komödie und doch hat z. B. Reich in seiner Besprechung der Charaktere Theophrasts (Mimus I 307, bes. 311 ff.) mit Recht auf den Unterschied der mit Epicharm verwandten mimischen von den komischen Typen hingewiesen. Wir werden daher den attischen *μάγειρος*, der in den besprochenen Stücken der *Ἀρχαία* nicht seinesgleichen hat (denn Agorakritos ist weder Koch noch Typ, wenngleich die Scholien[1]) auch in ihm die ihnen sonst vertraute Gestalt sehen, und der *μάγειρος* des Peisthetairos Vög. 1637 ist sogar *κωφὸν πρόσωπον*; vgl. noch Ritt 418 u. Frösch. 517), besser aus der allgemeinen Typisierung[2]) einerseits und aus der das 5. Jahrhundert überdauernden Bedeutung des Schmausmotivs für die Komödie anderseits verstehen müssen, aus der sich diese Rolle so gut wie die des Parasiten[3]) sozusagen herauskristallisiert hat. Daß diesem Werdeprozeß gerade das

[1]) S. die von Ribbeck a. O. 19[4] gesammelten Stellen.

[2]) Zu der, beispielsweise in der Figur des Sklaven (C. O. Zuretti, Riv. di filol. 1903, 46 ff.), eben die *Ἀρχαία* — offenbar schon sie nicht ohne Epicharm (vgl. H. Wysks These vom Bramarbas in Körte, Die griech. Kom. S. 13 und seinerzeit A. O. F. Lorenz, Epicharm 207 ff.) — bedeutsame Ansätze bot (nur so weit pflichte ich den gleichzeitigen Ausführungen von W. Süß, De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine, Diss. Gießen 1905, und E. Romagnoli, Studi Ital. XIII 83 ff., 2. Kapitel über die tipi scenici, bei), die dann der Einfluß des griechischen Westens weiter entwickeln mochte; man erinnere sich bloß an die Heimat Alexis' (s. Kaibel in Paul. Wiss. R. E. I 1470) und Philemons.

[3]) Kaibel dachte sich auch diese *Erfindung des Alexis* durch die *Μέση* von Epicharm übernommen (Nachruf im Hermes 1901); doch ist sie ebenfalls, wie die Eupolideischen *Κόλακες* zeigen, im altattischen Lustspiel vorgebildet. (Des näheren verfolgt die Gestalt in der mittleren und jüngeren Komödie Leo, Nachr. Gött. Ges. Wiss. 1902, 387 f.)

Athen des 4. Jahrhunderts günstige Bedingungen bot, hat Legrand S. 285 ff. überzeugend nachgewiesen

---

XIV.

Die volle Bedeutung der Typen überhaupt bringt der Eunuch des Terenz zum Bewußtsein, wo ihretwegen die Vorlage mit dem gleichfalls Menandrischen Kolax kontaminiert wurde; denn hatte auch im griechischen Eunuch Phaedria zweifellos seinen Nebenbuhler bei Thais, machen doch die Verse 30 ff. A. Saekels (Quaestiones comicae de Terenti exemplaribus Graecis, Diss. Berl. 1914, 50 ff) und Schwerings (a. O. 175) unabhängig voneinander geäußerte Annahme unwahrscheinlich, daß es dort ebenfalls ein Soldat, sogar auch mit einem Parasiten war. Terenz nimmt ja in 32 den von Luscius gewählten und hernach von Donat (zu 26) als *stultum* oder *calumniosum* gegeißelten Ausdruck *persona* anstandslos auf und gerade die von Fränkel (a. O. 317) klar gelegte Äquivokation, auf die er 35 ff. seine sophistische Widerlegung des Gegners aufbaut, kann nur dann gewirkt haben, wenn im Eunuch des Menander weder Bramarbas noch Parasit vorkam. Auch wie wenig Gewicht auf die Namen der Personen gelegt wird, wofern es bloß stehende oder sprechende sind[1]), wird an dieser Übertragung durch antike Grammatikerzeugnisse[2]) und die erhaltenen Kolaxfragmente[3]) deutlich.

Da die Kontamination des Eunuch durch Leo nach dem Bekanntwerden von Oxyr. Pap. III 409, wozu elf Jahre später ebenda Bd. X nur mehr ganz wenig kam, einer neuen Behandlung

[1]) Das Feststehen einzelner Namen für gewisse Typen hat vor K. Gatzert (De nova comoedia quaestiones onomatologicae, Diss. Gießen 1913), der S. 27 auch die Ausnahmen übersichtlich zusammenstellt, bereits Sonnenburg (Das human. Gymn. 1908, 177) treffend hervorgehoben, wenngleich seine Vermutung, auch für die verschieden benannten Vertreter derselben Klasse hätten sich bestimmte ethische Differenzen festgelegt, im allgemeinen wohl trotz Donat (z. Ter. Ad. 26) zu weit geht (vgl. F. Polands Ausführungen, Neue Jahrb. 1914, 591 ff.).

[2]) Schol. Pers. Sat. V 161 und Don. Ter. Eun. 971: vier Namensänderungen gegenüber dem Original des Eunuch oder richtiger drei, da der im Bembinus mit Demea, in der Kalliopischen Rezension mit Laches bezeichnete Alte, der bei Menander Simon hieß, im Terenztext selbst gar nicht mit Namen genannt wird.

[3]) V. 33 Sudh. und Fr. 293 Kock (Fr. 2 Körte); dazu Plut. Mor. 57 A. Indes scheint nach Oxyr. Pap. X 1237, Fr. 1, col. 1, 16 f. auch bei Menander hier ein Träger des Namens Gnathon vorgekommen zu sein, auf den dann Terenz den Parasiten Struthias umtaufte.

unterzogen wurde (Nachr. Gött. Ges. Wiss. 1903, 688 ff.), sei nur erwähnt, daß auch das bei Bias stattfindende Tetradistengelage des Kolax (s. V. 11 ff., 47 f. S., Fr. 292 K., [Fr. 299,] Leo a. O. 683 ff.) sowohl in der cena Thrasonis als im parallel laufenden Eranosmotiv (Leo, Gesch. röm. Lit. 244 weist gut auf seinen attischen color hin) der von Terenz in den Eunuch eingefügten (vgl. Donat zu 539) Antiphonepisode 539 ff. und 607 ff nachzuwirken scheint. Ist nach Prehn S. 9 f. die Eun. 419 ff. bloß erzählte Szene beim Symposion des Bias etwa auf der Bühne vor sich gegangen, würde 421 f. diesen Einschub als Beweis für die selbstgefällige Ruhmredigkeit des Offiziers wirklich geistreich motivieren.

Wie echt menandrisch die erste Szene bei Terenz ist, läßt uns heute Moschions Monolog und anschließendes Zwiegespräch mit dem Sklaven in der Samia ahnen[1]); des letzteren an sich belanglose Namensgleichheit hat erst der Übersetzer des Eunuch durch Änderung von Davos in Parmeno geschaffen. Ferner ist die Anspielung auf die Sappholieder *Φαίνεταί μοι κῆνος* in V. 84[2]) und *Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα* in 812 f., desgleichen die Verwendung des schon in der Lysistrate so wirksam genützten Belagerungsmotivs in der vielleicht nicht lediglich die Unternehmer des Angriffs aus dem Kolax (s. Leo 689^2) entlehnenden Szene IV 7[3]) bei Menander begreiflicher als bei Terenz. Die für die glückliche Lösung aller Verwicklungen so bedeutsame Lachesepisode endlich (971 ff.) hat in der von Sudhaus Men. St. 49 ff. rekon-

[1]) Beachte die Unschlüssigkeit des empörten Jünglings, wie sie Sam. 337 ff. und Eun. 46 ff. zum Ausdruck kommt; beide trachten gleich vergeblich darnach, sich energisch aufzuraffen. — Aus der Vorlage des Terenz hat uns nur Donat die Frage *ἀλλὰ τί ποιήσω;* erhalten, doch besitzen wir zu dieser berühmten Stelle außer der szenischen Nachdichtung zwei weitere poetische Paraphrasen, die eine bei Horaz (Sat. II 3, 259 ff.), die andere bei Persius (Sat. V 161 ff.), diese nicht bloß um die Menandrischen Namen, sondern auch um eine anschauliche Regiebemerkung (Haltung des Chairestratos 162 f.) reicher, welche entweder auf eine bildliche Darstellung oder persönliche Theatererinnerung zurückgeht. Während sich nämlich Horaz darauf beschränkt, Terenzische Trimeter ins epische Versmaß umzugießen, zieht Persius jugendlich schülerhaft alles Erreichbare heran, das griechische Original, die lateinische Übertragung in der Komödie und die Wiedergabe durch den Satiriker, den er sich zum Vorbild gewählt (vgl. die in den Persiuskommentaren Némethys und Wageningens gesammelten Parallelstellen).

[2]) Vgl. zu diesem Vers noch Plat. Phaidr. 251 A und die von R. Förster (Philol. 1919, 135) aufgezeigte Widerspiegelung der Philosophenstelle bei Apuleius Met. V 22: auch hinter dieser Brechung könnte letzten Endes Sappho stehen.

[3]) Daß diese dem wirklichen Leben nachgebildet ist, zeigt z. B. Athen. 585 A.

struierten Incerta eine treffliche Parallele erhalten: hier und dort der eingeschüchterte Alte, da er seine schlimmsten Befürchtungen grundlos sieht, zu jedem Zugeständnis bereit. Seine *festivitas* (vgl. wie ungestüm der Laches der Inc. seiner Freude über den glücklichen Ausgang 63 f. Sudh. Luft macht) *et facilits* (1048) hat schon bei Thais drinnen alles zu gutem Ende geführt, so daß die letzte Szene (1049 ff.) nur mehr wegen der aus dem Kolax genommenen Figuren nötig ist: der Soldat will sich ein Dreieck, der Parasit seinen Aushälter sichern. Daß er dies durch heimtückischen Verrat seines Wohltäters in doppelter Weise besorgt (1056 ff, 1084 f.), ist für den Nimmersatt charakteristisch. Sehen wir von dem durch Thraso gewünschten, in der Unterredung zwischen Gnatho und den beiden Brüdern (1072 ff.) jedoch bereits als ziemlich aussichtslos gezeichneten Hausfreundverhältnis ab, bleibt uns auch hier für den Menandrischen Schluß des Eunuch die in der Samia angetroffene Doppelverbindung liebender Paare, derart daß eine legitime Vereinigung mit einer illegitimen wie absichtlich kontrastiert. Diese Entfaltung des alten *Gamos*-Motivs — das Pikante an ihm wird übrigens in der zentralen Episode III 5, der das Stück den Namen dankt, vorweggenommen[1]) — geht mit der gesteigerten Komplikation der Fabel Hand in Hand; für die behagliche Ausrichtung eines Deipnon oder Symposion auf offener Szene ist in ihr kein Raum und dieses Motiv kommt hier nur für die hinter den Kulissen spielende Handlung in Betracht, da freilich mehr als einmal. Zunächst wird es ausführlich in der Thais zu Ehren veranstalteten cena des Bramarbas verwendet, zu der Gnatho 266 die Einladung übermittelt (während er 459 zu raschem Aufbruch drängt, 499 f. vom Offizier der Zurüstung wegen nach Haus vorausgeschickt wird), 506 (s. 580) Thais mit Thraso abgeht, 537 gemäß der von der Herrin befohlenen Aufforderung durch Pythias sich auch Chremes begibt und über deren stürmischen Ausgang (vgl. Wolken) zuerst 615 ff. der Doriasmonolog (s. Wespen, Ekklesiazusen), dann 727 ff. die Unterredung des Chremes mit Pythias berichtet; hernach akzessorisch im Ephebenpicknick, das von Chaerea hätte ausgerichtet werden sollen und, wenngleich verzögert (542), ohne seinen Arrangeur (s. 607 ff., 840 ff.) zu guter Letzt dennoch wird zustande gekommen sein. Der zeitliche Zusammenfall beider Schmausereien legt, von der dramatischen Notwendigkeit abgesehen, den Gedanken an einen bestimmten

[1]) Menander gab nach Donat zu 539 die üppigsinnliche Schilderung in einem langen Monolog des beglückten Liebhabers.

Festtag nahe (vgl. auch 540 *in hunc diem*), wie er eben im Kolax die τετράς der Aphrodite Pandemos war (Athen. 659 D). Endlich hören wir durch Chremes 510 ff. von einem ganz intimen Symposion bei Thais, das zwar zur Handlung in Beziehung steht, ihr indes vorangegangen ist und mit keinerlei öffentlicher Festfeier zu tun hat.

XV.

Wie im Eunuch wird auch im Hautontimorumenos nur hinter der Bühne getafelt; darf man dort von der Gedrängtheit einer reichen Aktion sprechen, gilt das hier von der *comoedia duplex* in noch höherem Grade.

Vor Jahren hat Bethe (Herm. 1902, 280 ff.) das griechische Original zweier von Terenz übernommener zeitlicher Anspielungen wegen (V. 117, 194) in die Frühzeit Menanders gesetzt und Legrand sowohl (Rev. Ét. gr. 1903, 353 ff.) als Clark (Class. Phil. 1906, 322 f.) haben auf dieser Hypothese weitergebaut; innere Gründe scheinen mir ihre Glaubwürdigkeit zu erhöhen. Freilich möchte ich da nicht mit Bethe, der auch diese Frage am Schluß seiner Ausführungen streift, *„den gegen Terenzens Stück mit Recht erhobenen Tadel magerer Charakteristik"* ins Treffen führen, zumal gegen einen solchen mittlerweile den römischen Dichter und damit sein Vorbild H. Sieß (Wien. Stud. 1906, 241 ff., bes. 262) vorzüglich in Schutz genommen hat, sondern eher gewisse kompositionstechnische Merkwürdigkeiten hervorheben, wie dies ähnlich Legrand getan hat, dessen *arguments relating to the inconsistencies of the play* auch Clark gewichtig nennt. So sehr sich also O. Köhler (De Hautontimorumeni Terentianae compositione, Diss. Leipz. 1908) durch genaue Analyse der Komödie um die endgültige Widerlegung der Kontaminationstheorie verdient gemacht hat, durfte ihn seine Begeisterung nicht dazu hinreißen, alle vordem aufgezeigten Mängel des Aufbaues in Abrede zu stellen, ja das Stück seiner angeblichen künstlerischen Vollendung wegen der ἀκμή Menanders zuzuweisen und demnach mit C. A. Dietze (De Philemone comico, Diss. Gött. 1901, 13[2]) seine Aufführung 302 oder 301 anzusetzen. Gegen R. Kauers Vorwurf aber (Burs. Jahr. Ber. 143, 232) sind Bethe, Legrand, Clark und Köhler zu verteidigen; denn spricht auch Plutarch Mor. 853 F nur von der Menandrischen λέξις, wird doch aus dem Zusammenhang deutlich, daß er die ganze Ethopoiie miteinbezieht, also in der Tat eine mit dem Alter des Dichters

Schritt haltende Vervollkommnung seines dramatischen Schaffens noch feststellen kann.

Von den Unvollkommenheiten[1]) sei zunächst das ruhelose Intrigenspiel (soll das ein Ersatz für den sonst der *stataria* abgehenden tollen Wirbel sein?) des Sklaven Syrus erwähnt, der um der zehn Minen willen hintereinander fünf Listen ausheckt[2]), bis er unerwartet einfach zum Ziel gelangt, Bacchis aber samt ihrem Gefolge wie Brettsteine hin- und herschiebt, ferner die ungeschickte Wiederholung des ambula-Motivs (380[3]) und 587), endlich die unerklärte Gesinnungsänderung des Chremes dem Syrus gegenüber, die sich aus dem Vergleich von 950 ff. und 973 ff. ergibt[4]); auf anderes komme ich in der Behandlung des Komödienschlusses zurück.

Lassen sich die erwähnten Ausstellungen mit der Annahme eines Jugendwerks Menanders wohl vereinigen, so seien auch die Merkwürdigkeiten dargetan, die dem Stück eine ganz singuläre Position unter allen erhaltenen Proben der *Νέα* sichern. Hiezu zählt in erster Linie sein Zweitagscharakter, den bereits für die griechische Vorlage vorauszusetzen ich mit Köhler (a. O. 34) kein

1) Die von Legrand a. O. 352 f. angeführten sind m. E. keine; auch die Art, wie er 351[1] vorgebliche Widersprüche als unwirklich zurückweist, befriedigt nicht.

2) S. V. 512 f., wo mit *in senem* nur Chremes gemeint sein kann, widrigenfalls 514—516 ihre Pointe verlören, 595 ff. offenbar ein neuer Plan, der auf die Mißbilligung seitens Chr. hin 611 f. blitzschnell durch einen anderen ersetzt wird, auf welchen der Sklave, ohne ihn dargelegt zu haben, noch 671 f. Bezug nimmt, dann 771 ff. ein vierter, der ebenfalls von Chr. abgelehnt wird, schließlich 790 ff. der fünfte, dem der Alte selbst zum Opfer fällt. Da Syrus bei seinen Ränken abwechselnd die Düpierung des Chremes und die Menedems im Auge hat, wobei er als wackerer Diener mit dem eigenen Herrn beginnt, wird auch die dritte List diesen haben treffen sollen und dazu stimmt auch die Auskunftsverweigerung in 612 sehr gut.

3) Köhler (a. O. 13) meint, durch Bethe (Jahrb. arch. Inst. 1903, 100) beeinflußt, Syrus schicke Clitipho das erstemal hier ins Haus hinein; da hätte er besser *intro abi* gesagt, zumal in der Zeile vorher bloß *abeas* steht. Jedenfalls ist Clit. trotz Bethe und anderer in der folgenden Szene vom Dichter ursprünglich nicht anwesend gedacht und ist 400 f. dem Clinia zu geben (s. Leo, Gött. gel. Anz. 1903, 996).

4) Die mit dem weiteren Verlauf der Handlung scheinbar in Widerspruch stehenden Worte des Sklaven 833 f. hingegen wird man als bösen Witz, den er sich an seinem Herrn erlaubt, verstehen und sonach die Versicherung in 834 ironisch deuten müssen; von einer Kontaminationsspur ist hier ebensowenig die Rede als bei den kurz abbrechenden Antworten in 336 und 612, die sich aus dem hastigen Wesen des Syrus genugsam erklären: in diesem Punkt kann ich Kauers (a. O. 235) an Köhler geübte Kritik unmöglich billigen.

Bedenken trage[1]), dann die vom sonstigen Brauch völlig abweichende Verwendung der Anagnorisis als Peripetie mitten im Drama (Köhler 39 f.), schließlich die von K. a. O. 46 mit Recht betonte Seltsamkeit, daß Chremes 470 f. dem Menedemus rät, sich vom Sklaven täuschen zu lassen, 533 f. denselben ausdrücklich dazu anweist, Men. aber 495 f. nur den Wunsch hat, möglichst rasch betrogen zu werden. Wir sehen da das gleiche Streben, vom herkömmlichen Typ, hier des senex, abzuweichen[2]), wie wenn es in der Orge, mit der Menander nach Eusebius (zu Ol. 114, 4) zuerst gesiegt haben soll, Athen. 247 D f. (Fr. 367 K.) heißt: *τοῦθ' ἑταῖρός ἐστιν ὄντως· οὐκ ἐρωτᾷ πηνίκα δεῖπνόν ἐστιν, ὥσπερ ἕτεροι, καὶ τί δειπνεῖν κωλύει.* Alles in allem geht man kaum fehl, im Hautontimorumenos das kühne, wenngleich unvollkommene Wagnis eines aus den Fesseln der Tradition sich losringenden jungen Künstlers zu erblicken, und darauf scheint auch die Tatsache der *διπλῆ κωμῳδία*[3]) zu deuten, wie es anderseits schwerlich Zufall ist, daß

1) Zum *ἄριστον*-Fragment (Athen. 651 A) sei hier bemerkt, daß Leos (Gesch. röm. Lit. 242[1]) fürs erste evident scheinender Heilungsversuch, das *ἐγώ* vom Versschluß an den Anfang zu rücken, wegen der dann ganz seltsamen Hervorhebung des Pronomens nicht überzeugt; das an der betreffenden Stelle im reinen Trimeter unmögliche *Frühstück* wird in der Tat heraus müssen. Ich halte es für irrtümliche Paraphrase und schlage vor, statt *μετ' ἄριστον* vielmehr *μεταδόρπιον als (zum) Nachtisch*, nämlich der cena Chremetis, zu lesen, wodurch der metrische und der inhaltliche Anstoß gleichermaßen beseitigt wird; sieht man nämlich von an sich unwahrscheinlichen weitgehenden Änderungen durch Terenz ab, kann man sich im Original weder für ein *ἄριστον* — etwa nach Art der Perik. 55 und 117 (295) oder Epitrep. 392 f. (Fr. 4) S. begegnenden — noch seine Schilderung einen Raum denken. (Saekel a. O. 72 vermutet *μετὰ δείλινον* und beruft sich auf Men. Koneiaz. 7, wo *τὸ δείλινον* aber scheinbar wie öfter für *ἡ δείλη* gesagt ist; zudem steht seiner Konjektur Athen. 11 E im Wege, wo der Zeitpunkt des *δειλινόν* als *τροφή* mit *μεταξὺ τοῦ ὑφ' ἡμῶν λεγομένου ἀρίστου καὶ δείπνου* angegeben wird.) — Scharfsinnig ist Prehns Deutung des Terenzischen *nam ut alia omittam* (457), worin er einen Hinweis auf die Kürzung eines breiteren Berichts der Vorlage sieht, dem er mit Köhler das eben erörterte Athenaiosbruchstück entnommen denkt.

2) Die von Prehn immer wieder als Absage an das traditionell Possenhafte herangezogene Stelle 975 f. *nec tu aram tibi nec precatorem pararis* darf darum nicht ohneweiters in diesen Zusammenhang gerückt werden, weil Chremes ausdrücklich jede Beschuldigung des Sklaven ablehnt, mithin von Haus aus für eine wie immer geartete Supplikationsszene kein Anlaß war. Dagegen ist die eben 973 ff. zu Tage tretende Umkehr des normalen Vorgangs, wie sie in der Selbstanklage des schuldigen Sklaven und dem folgenden kühlen Pardon seitens des Herrn liegt, in unserem Sinne recht bezeichnend.

3) Die Bedeutung des *duplex* in Haut. 6 hat Leo (Anal. Plaut. II 22 f.) trotz aller nachherigen Einwände unwiderleglich dargetan und seine eigene spätere Ansicht (Gesch. röm. Lit. a. O.), *duplex* sei vielleicht im Sinn von *Zweitagstück* zu

Terenz für sein drittes Stück[1]) gerade diese Vorlage hernahm. Hatte er doch zunächst in der Andria das Original aus eigenem durch Kontamination mit der Perinthia zu einer fabula duplex umgegossen (s. unt.), das Jahr darauf, weil man ihm dieses Verfahren zum Vorwurf gemacht hatte, eine simplex Apollodors (vgl. Don. z. Andr. 301) ohne besonders wesentliche Änderungen übertragen und sich damals in allem so sicher gefühlt, daß er eines Prologs entriet (s. die Bembinusdidaskalie); wenn nun auch der erste Mißerfolg dieser Hecyra am wenigsten durch ihr argumentum verschuldet war, schien es dem Dichter dennoch mit Rücksicht auf den verwöhnten Geschmack des reichhaltige Handlung heischenden Publikums angezeigt, vorerst wieder zu einer *διπλῆ* zu greifen, dabei aber gleichzeitig der verrufenen Kontamination aus dem Wege zu gehen[2]) und durch etwas besonders Apartes das Interesse der Zuhörer von neuem zu fesseln (vgl. das zu den Aristophanischen Wespen S. 28 unt. Bemerkte). All das bot ihm unser Spiel, dessen künstlerische Mängel er, wenn anders sie ihm voll bewußt waren, vor römischen Ohren nicht zu scheuen brauchte, und hat etwa bereits das Vorwort Menanders den *διπλοῦς λόγος* beiläufig gerühmt, so war es Terenz, der nachdrücklich *ex argumento simplici* beifügte, um jedem Verquickungsverdacht von vornherein die Spitze zu brechen. Menander hat übrigens selbst die Doppelung der Handlung wiederholt.

Nach Samia und Eunuch möchte man auch hier neben der schließlichen Legitimierung des Verhältnisses zwischen Clinia und Antiphila die endgültige Befestigung des illegitimen zwischen Clitipho und Bacchis erwarten, doch zwingt Chremes seinen Sohn zuletzt in den Ehestand und gibt so der Fabel einen durch seinen

fassen, kann man nur als Ergänzung gelten lassen; hier ist alles doppelt. — Wie Saekel S. 65 auf die abgeschmackte Erklärung des Eugraphius (III 1, S. 154, 20 W.) „*ut simplex argumentum sit duplex, dum et Latina eadem et Graeca est*“ zurückfallen konnte, begreife ich nicht; nach Eugr. würde man in erster Linie das Original *duplex* genannt erwarten und doch lehrt das *quae esset* in 7 sowie der Zusammenhang mit V. 4, daß der römische Dichter gerade hier nur seine eigene Bearbeitung im Auge hat.

[1]) Die Reihenfolge der Komödien gibt richtig E. Hauler, Einl. z. Phormio[4], 15 ff. (s. bes. S. 16, Anm. 2 u. 3).

[2]) Das durch den uns erkennbaren Sachverhalt trotz Schwerings (a. O. 176 f.) auf Don. z. Andr. 959 fußender scharfsinniger Erklärung m. E. noch immer ungenügend gerechtfertigte *multas* im 17. Prologvers zeigt, wie die Gegner in ihrer Polemik übertrieben; die stolzherausfordernde Pose aber in 18 f. wird man dem dazumal noch gründlich verschüchterten Terenz, der sogar ohne unmittelbaren Anlaß seine angegriffene Schaffensweise verteidigt, nicht recht glauben.

Charakter zwar nicht unmotivierten, immerhin aber überraschenden Abschluß. Dem Dichter genügen die beiden durch das ganze Stück sich hinziehenden Liebesmotive nicht und noch im Ausgang ist er diesbezüglich Neues zu bieten bemüht[1]). Den vordeutenden V. 999 freilich, der zu seinem Vorgänger geradezu in Widerspruch steht, kann ich mit nichten als scita praeparatio exodi (Köhler S. 30[2]) ansprechen, vielmehr schwächt er m. E. bloß die Wirkung des letzten Coups[2]). Eine dramatische Unebenheit weist noch die Schlußszene auf, vor deren Eingang durch des Chremes unerbittliche Strenge eine geradezu tragische Spannung gebreitet ist (s. 1044); die schwierige Situation drängt nach einem deus ex machina. Als solcher erscheint Menedem mit Worten (1045 f.), die er eigentlich nur sprechen könnte, wenn er dem Familienauftritt 1024 ff. beigewohnt hätte; indes hat er bereits 960 die Bühne verlassen und war, wie aus 1001 klar wird, in sein Haus[3]) zurückgegangen. Auch von Syrus aber konnte er, was er bei seinem Wiedererscheinen über das Verhalten des Vaters zum Sohne sagt, nicht erfahren haben, denn der hatte sich gleichfalls bereits nach 1002 zu Menedem zurückgezogen, damals noch in bester Hoffnung auf den Erfolg seines neuesten Ränkespiels (s. 997 f.)

[1]) Von ähnlichem Streben zeugt das Überraschende des letzten Trumpfs des Syrus, da er 985 ff. dem Clitipho die Eltern verdächtigt.

[2]) Viel feiner hat Menander einen solchen Kunstgriff Epitr. 268 angewandt, da Onesimos nach Abrotonons Beschreibung der unbekannten Vergewaltigten mit einem Hinweis auf Pamphiles Haus die beiläufige Frage einwirft *αὕτη 'στιν τυχόν*; denn aus 349 ff. erhellt, daß der Sklave gar nicht ahnt, wie richtig er vorhin geraten hat.

[3]) Das mit dem des Chremes und — mindestens im römischen Theater — dem des Phania zusammen sichtbar ist; man sollte dies (auch Köhler hat S. 6[1] richtig darauf hingewiesen) endlich glauben und nicht immer noch wie z. B. Skutsch (Herm. 1912, 141 f.), gleichzeitig Flickinger (Class. Phil. VII 24 ff.), durch sie beeinflußt C. C. Clinton (The technique of continuous action in Roman comedy, Diss. Chicago 1915, Kap. IV) ein vorübergehendes Leerwerden der Bühne nach 170 annehmen. Für Terenz sagt hier das *hunc* in 169, wenn man es gegen das analoge in 180 oder 1001 hält, genug. Chremes sieht da bloß von außen hinein, und wenn er die kurze Unterredung, deren Ergebnis er 171 f. mitteilt, nicht lediglich fingiert, können ein paar den Zuhörern mehr minder unverständliche Worte gefallen sein, die im Text natürlich fehlen. In der Menandrischen Vorlage allerdings, wo sich A. Frickenhaus (Die altgriechische Bühne S. 24) nur die Häuser des Chremes und Menedemus im Hintergrunde denkt, kam höchstwahrscheinlich zwischen 170 und 171 derselbe Chor von Festgästen zum Haus des ersteren gepilgert, der nach 409 in später Nacht angeheitert von dort aufbrach und dabei durch seine Produktion die Brücke vom einen Tag zum anderen schlug; die römische Regie änderte da, wie eben gezeigt.

und mit der ausdrücklichen Absicht, bloß für sich selbst Fürsprache zu erwirken (1002). Der letztgenannte Umstand läßt auch die einzige an sich noch gut denkbare Erklärungsmöglichkeit versagen, daß Menedem die intime Szene V 4 unvermerkt vom Fenster seines Hauses belauscht habe[1]), denn da kam ihm eben der Sklave dazwischen; nicht minder spricht die in *optume ipsos video* liegende Genugtuung gegen diesen Ausweg.

Vom Augenblick an, da Men. sich ins Mittel legt, ist des Chremes Widerstand rasch gebrochen und die Handlung läuft schnell zu Ende; aber noch im letzten Schlager, der an Clitipho gerichteten Forderung, sich zu vermählen, begegnet die für das ganze Stück charakteristische Überladung: trotz der erlittenen Demütigung denkt der Junge nicht wie Lesbonicus in der Trinummusexodos (1183 f.), sondern weist die ihm zugedachte Verehelichung mit der häßlichen Tochter des Phanocrates voll Abscheu zurück. Schon droht angesichts der spöttisch-eisigen Haltung des Vaters ein neuer Konflikt und sucht Sostrata in ihrer mütterlichen Angst mit einem verlegenen *aliam dabo* das Unheil zu bannen, da fällt dem Clitipho selbst eine leidliche Partie ein[2]), was die glückliche Mutter zu freudigem Lob, den Vater zu einer noch immer mürrischen Zustimmung veranlaßt[3]). So sind schließlich selbst die bevorstehenden nuptiae zu doppelten geworden, von Schmauserei ist dabei aber keine Rede mehr. Dieses Motiv ist schon im ersten Teil des Spiels anläßlich des Festgelages bei Chremes tüchtig ausgenützt (161 f., 168 ff.[4]), 183, 211 f.[5]), 409, 455 ff., 519, 568), das erotische Gegenstück zum Symposionbericht ist, wie ähnlich im Eunuch, die Schilderung eines Schäferstündchens; daß diese dabei (900 ff.) im Antagonismus beider Alten als Vergeltung

[1]) Ein Motiv, durch dessen Erschließung Radermacher neues Licht in die Nachbarszene der Ekklesiazusen (327 ff) gebracht hat (Sitz.-Ber. Akad. Wien 187. Bd., 3. Abh., S. 3 f.).

[2]) Archonides könnte, nach *huius* zu urteilen, hier an die Stelle des Phania (s. ob.) getreten sein; gleichwohl wäre in Anbetracht der Bedeutungslosigkeit beider für den Gang der Handlung auf diesen Umstand kein besonderes Gewicht zu legen.

[3]) Chremes gibt seine Wortkargheit bis zum Schluß nicht auf (1067: *fiat*); in 1065 hat Calliopius die richtige Personenzuteilung, 1066 der Bembinus das die Geltung des folgenden *placet* zutreffend einschränkende *satis*. Sieß hat a. O. 250 die Gemütsverfassung des Alten in dieser Szene verkannt und darum Anm. 1 die besprochenen Repliken der Eltern Clitiphos verkehrt zugewiesen.

[4]) V. 172^b ruft Sam. 330^b, V. 948^b Sam. 265 ins Gedächtnis; Clinia hat (s. 117), was Moschion dort (282 ff.) nur möchte, wirklich ausgeführt.

[5]) V. 212 erinnert an Plaut. Menaechm. 327.

für jenen folgt, macht sich besonders hübsch. Endlich verdient in vorliegendem Zusammenhang Beachtung, daß die Handlung an den mehrtägigen ländlichen Dionysien spielt, auf die der zweimalige Hinweis 162 und 733 genügt, um die auffälligste duplicitas, die der Zeit, als bloß scheinbar darzutun und damit den durch eine kühne Neuerung geschaffenen ästhetischen Anstoß in lautere Harmonie umzuwandeln.

XVI.

Eine Erinnerung an diesen wahrscheinlichen Jugendversuch Menanders trifft man in der wohl etliche Jahre späteren Perikeiromene, die man der Perfekta in 282 f. wegen mit Ferguson-Capps (Einl. S. 146) in die Zeit unmittelbar nach dem sogenannten *πόλεμος τετραετής* und den *Κορινθιακὰ κακά* (s. V. 5 und Plut. Mor. 851 D), also in die allerletzten Jahre des 4 Jhdts. setzen darf und die mithin gerade in die *ἀκμή* des Dichters fällt.

Spielt nämlich auch das Stück selbst vom frühen Morgen an während eines einzigen Tages, hat sich doch das für den Gang der Handlung entscheidende Ereignis, die Ertappung Glykeras und Moschions durch den soeben von seiner *στρατεία* zurückkehrenden Polemon (s. 37 f. und 249 f.), am Vorabend zugetragen. Zum ersten Mal überschauen wir ein Menandrisches Original trotz erheblicher Lücken im Innern so ziemlich vom Anfang bis zum Ende. Wer vor dem Prolog der Agnoia aufgetreten ist, wird aus *ἣν νῦν εἴδετε* in 7 (Glykera), *τούτου* in 9 (Polemon)[1]) und dem Fehlen einer Einführung des V. 52 also nicht mehr neu erscheinenden Sosias klar. Wenn nicht alles trügt, sind zwei Spiel und Gegenspiel exponierende Szenen, d. h. ein Dialog zwischen dem Krieger und seinem Sklaven und ein Monolog des Mädchens, vorangegangen. Hinter der Szene ist vor Beginn des Stückes bei Tagesanbruch ein erregter Wortwechsel im Hause Polemons zwischen ihm und seiner Geliebten zu denken, die er des abendlichen Vorfalls halber zur Rede stellt; da sie jede Schuld energisch leugnet, dabei jedoch, ihrem Vorsatz getreu (s. 27 ff.), ihr wahres Verhältnis zu Moschion nicht verrät, gerät der Soldat derart in Wut, daß er sich an ihr durch Verschandelung ihres Hauptes rächt. Dann stürzt er auf die Straße und trifft mit

[1]) Wozu dann besonders 38 ff. Sudh. tritt, so daß Wilamowitz' seinerzeitige Mutmaßung (Neue Jahrb. 1908, 42), das Demonstrativum in 9 sei durch den bloßen Hinweis auf das Haus des Kriegers motiviert, nicht sicher ist.

dem vielleicht durch das Gepäck seines Herrn verspäteten (vgl. Ter. Hec. 359), eben erst anlangenden Sklaven zusammen; diesem wird das Ereignis in Eile erzählt (s. 38 ff.) und auch der Entschluß kundgetan, *εἰς ἀγρόν* zu gehen, um fern von der Treulosen in wildem Gelage des Schmerzes zu vergessen. Dazu muß Sosias die Flötenbläserin (Abrotonon: s. 226 ff.) und den Koch (vgl. 417 f.) besorgen und dann seinem Herrn auf das Landgut nachfolgen. Nach dem Abgang beider tritt Glykera aus dem Haus des Kriegers, bejammert die ihr widerfahrene Schmach und faßt schließlich den Plan, mit Hilfe der Doris während Polemons Abwesenheit zu Myrrhine zu entfliehen; um die Magd[1]) für ihre Absicht zu gewinnen, kehrt sie wieder heim. Nachdem so Handlung und Gegenhandlung eingeleitet sind, holt die Rede der Agnoia die für das Verständnis wichtige Vorgeschichte nach.

Mittlerweile kommt Sosias, der reine Laufbursche, von der villa bereits zurück, beauftragt seinem Herrn ein *ἱμάτιον*[2]) zu holen, und sieht Doris, deren Worte in 61 der Abschluß des Gesprächs mit Glykera sind und die Bereitwilligkeit bekunden, auf deren Plan einzugehen, aus Polemons Haus treten. Seine Selbstbetrachtung (62—64) zeigt, daß er sie seit der Rückkehr vom Feld das erste Mal erblickt, zugleich aber auch dem Publikum vorstellen muß[3]); mit *πορεύσομαι δέ* (zu seiner Bedeutung s. V. 108, ganz analog Soph. Trach. 329) reißt er sich aus seinen Gedanken und eilt ins Haus, aus dem er 68 wiederkommt mit dem Bericht, wie er Glykera vorgefunden hat — daß die, da sie ihn nahen hörte, weinte, kann sehr wohl Kriegslist sein. Nach V. 70 geht der Sklave sofort nach dem Landgut ab und bleibt mithin außer Kenntnis der von Doris im folgenden Gespräch mit Myrrhine verabredeten Entführung. Auch diese fällt noch in die erste Lücke nach 70, Daos vermittelt dabei und mahnt schließlich zum Abgang ins Haus vor dem Einzug des Chors; er selbst aber macht sich hernach auf die Suche nach

---

[1]) Diese gehört, wie Körte (Vorrede S. XXXVIII) mit Bestimmtheit nachgewiesen hat, nicht Glykera, sondern dem Offizier zu; aus dem *κεκτημένη* in ihrem Mund (61) darf ebenso wenig gefolgert werden wie aus dem des Daos (72) der auch von Rechts wegen dem Mann Myrrhinas untersteht (ganz entsprechend nennt Onesimos Epitr. 350 Pamphile seine *κεκτημένη*).

[2]) Das ist hier (59) im Gegensatz zur militärischen *χλαμύς* (164) gedacht; Polemon, dem es nur um das Spionieren zu tun ist, ist eben wetterwendisch, indes bereitet sein späteres Verlangen nach militärischer Adjustierung gut die Angriffsabsicht auf Glykeras Zufluchtsstätte vor.

[3]) Natürlich geht *αὗται* in 64 nur ganz allgemein auf die *θεράπαιναι*, wie Dor. eine ist, und darf nicht auf sie und Glyk. bezogen werden.

Moschion: der Aktschluß ist durch den klaren Einschnitt der Handlung gerechtfertigt.

Es folgt der schwierige Dialog zwischen Daos und Moschion (seinen etwas krummen Verlauf hat K. F. W. Schmidt, W. f. kl. Ph. 1916, 320 durch den Hinweis auf den angeheiterten Zustand des Jünglings ansprechend motiviert), in dem ich nur der Situationsähnlichkeit halber V. 115 mit Ar. Fried. 868 zusammenstelle; ein Vergleich dessen, was hier und dort nach *λέλουται* steht, wirft auf den Unterschied im Ethos beider Stücke ein helles Licht. Nachdem M. den D. zuvor zweimal hineingeschickt hat, betritt er endlich selbst das Haus und der Sklave folgt ihm ratlos und befangen. Daran schließt die neuerliche Rückkunft des Sosias um Mantel und Schwert, seine Entdeckung der Flucht Glykeras und die Vorbereitung einer Belagerungsszene, wie wir sie auch im Eunuch IV 7 vorfanden; aus 171 ff. erfahren wir, daß Doris Glykera bis in das Haus der Myrrhine begleitet hat, der *ξένος* dürfte, vom Ausdruck abgesehen, auch darum nicht Sosias sein, weil die Magd offenbar ganz ahnungslos heim will. Hätte sie nämlich den Sklaven zurückkommen sehen, mußte sie wissen, daß er nicht minder Lärm schlagen werde als sein Herr, und ihre Äußerung in 177 f. verrät, ob nun Sudhaus' Konjektur *ὑπαποστήσομαι* bloß dem Sinn oder auch dem Wort nach zutrifft, gerade keine Entschlossenheit, dem Wolf in den Rachen zu laufen. Daß sie das unerwartete Dazwischentreten des Sosias aber nicht ausdrücklich betont, erklärt sich aus ihrer Bestürzung und der Hast der Ereignisse: ich möchte also ihre Mitteilung von der *ἄφιξις* mit Daos' Anmeldung seines Herrn (s. 292 f.) in Zusammenhang bringen (vgl. mit dieser Deutung den verwandten Gebrauch von hospes im Munde Getas, der Ter. Phorm. 605 den Bruder seines Gebieters so nennt). Derselbe Sklave wird auch 183 ff. mit Robert (Gött. gel. Anz. 1915, 291) als Gegenspieler des Sosias aufzufassen sein. Die Bühnengeschehnisse vor dem Einsetzen der Leipziger Blätter haben v. Arnim (Z. f. öst. Gymn. 1909, 3 ff.) und Körte (a. O. S. XL) mit großer Wahrscheinlichkeit rekonstruiert; auch im folgenden muß man ihnen gegen Sudhaus in der Zuweisung von 221—223 an Polemon beipflichten, Abrotonon aber, die samt dem ganzen Troß mit dem Soldaten *ἐξ ἀγροῦ* zurückkehrt. ist nicht, wie Körte[2] mit Robert annimmt, *κωφὸν πρόσωπον*. Sosias wendet sich 226 und 228—230 an sie, auf daß sie mit kriegerischen Weisen das Zeichen zum Kampfe gebe und die Leidenschaften entfache; ihre kurze Absage mit Hinweis auf den Führermangel (230) hat Sudhaus richtig zugewiesen, für ihre Gesinnung ist 231 bezeichnend,

wo sie dem von Pataikos gar nicht an sie, sondern an Sosias ergangenen Befehl zu verschwinden Folge leistet. Sos. hat hier durchaus die Rolle eines Kriegshetzers, seine von Pat. indirekt als Ausfluß der **δεσπότου μείζων μέθη** charakterisierte Kampfwut (s. 221) scheut vor der gemeinsten Verdächtigung des Friedensvermittlers nicht zurück (217: schon aus dieser Bezichtigung des Pat., er habe sich bei Myrrhine bestechen lassen, erhellt die Unhaltbarkeit der noch von Frickenhaus a. O. 23 aufgegriffenen Vermutung Capps' Einl. S. 135, Pat. sei zurzeit der letzteren Gemahl) und trotz aller Aufforderungen räumt er auch nach 235 mit seinen Spießgesellen das Feld nicht ganz, sondern Moschion kann noch 281 mit *αὑτοσί* auf ihn zeigen[1]).

Das Selbstgespräch des erst den Gekränkten spielenden, dann wirklich unglücklich gewordenen jungen Menschen bietet das trefflichste Gegenstück zu Sam. 271 ff.; dort will sich Moschion 336 ff. offenbar genau so seinem Vater gegenüber verhalten, wie er es hier 296 ff. gegen seine vermeintliche Mutter wollte, die Namensgleichheit und die beidemal unmittelbar bevorstehende Mahlzeit macht die Übereinstimmung noch auffälliger[2]). Die von Wilamowitz für den Schluß der Samia a. O. 73 postulierte böse Überraschung des Beleidigten ist auch hier (s. 282—286) nicht ausgeblieben, welcher Art sie war, stand mit dem Rest des Monologs in der großen Lücke nach 300. In dieser folgte dann wohl sofort die plötzliche Rückkunft von Myrrhines Mann nach längerer Abwesenheit, der noch vor dem Eintritt in sein Heim mit Polemon zusammentraf, als dieser den Pataikos mit nochmaliger Bitte um seine Intervention bei Glykera (vgl. 257 ff.) aus seinem Hause heraus begleitete. Der Soldat klagte ihm nun gleich sein Leid, seine Beteuerung des Liebesverhältnisses zwischen Mosch. und Glyk. fand beim erregten Alten Glauben,

[1]) Sudhaus hat m. E. den Anfang des Moschionmonologs mißdeutet: die *βάσκανοι* von 279 sind in der Tat *Sosiae satellites*, die sich vorher notgedrungen in den Hintergrund zurückgezogen haben, zu *φήσ'* in 280 ist aber höchstwahrscheinlich Daos Subjekt; so schon Capps, aus dessen einleuchtender Erklärung der Stelle auch das hervorgeht, daß 280 f. der Identifikation des *ξένος* in 171 mit Sosias nicht die geringste Stütze bietet. Nur den Zeitpunkt, in dem sich Daos über den Aufmarsch vor Moschions Haus orientiert, hat Capps noch verkannt, weil er die richtige Personenverteilung in der Tumultszene (176 ff.) nicht gefunden hatte; Mosch. beruft sich 280 auf das, was ihm der von einem Söldnerheer faselnde Sklave nach seinen 207 abgebrochenen Verhandlungen mit Sosias berichtet hat.

[2]) Unbeachtet scheint indes bisher die seltsame Dublette von 292 ff. zu 120 ff.: Daos erhält von seinem Herrn den gleichen Befehl, seine Ankunft zu melden, zweimal; wie konnte aber Mosch. nach 127 ff. die Hoffnungen hegen, denen er 297 ff. Ausdruck verleiht?

er stürzte ins Haus und es kam zu einer heftigen Auseinandersetzung mit dem Mädchen, das dem *πατήρ* im Bewußtsein seiner Unschuld *ἰταμῶς* entgegentrat (s. 306 f.). Der Auftritt dürfte, wie schon Sudhaus zu 318 meint, damit geendet haben, daß Glykera ausgewiesen wurde; mindestens in seinem letzten Teil wird er also auf offener Szene vor sich gegangen sein. Ihm schloß sich kaum ohne Übergang (vielleicht sprach Moschion hier dem weinenden Mädchen zu und zog sich dann vor Pataikos zurück, ohne ganz abzugehen: s. das unt. zu fr. inc. 569 Bemerkte) der Dialog der tiefbewegten Verstoßenen mit Pat. an[1]); daß sogar er, ihr *συνήθης* (258), sich wie Moschions Vater durch Pol. beschwätzen ließ[2]), niedrig von ihr zu denken, kränkt sie am meisten, trotzdem beharrt sie auch jetzt auf ihrer Weigerung, zu dem Soldaten zurückzugehen. Ihr Verlangen nach der *κίστη* (vgl. Sudh. a. O.) führt die Anagnorisis herbei, die auch dem heimlichen Lauscher Mosch. über seine wahre Abstammung die Augen öffnet.

In der letzten großen Lücke ist Glyk. zu ihrem Vater heimgekehrt (s. 413 f., 424), der Gatte Myrrhines aber mußte gleich Polemon aufgeklärt werden; bei ersterem, der sich nicht bloß in dem Mädchen getäuscht hat, sondern auch seinen vermeintlichen Sohn verliert, ist das kaum so glatt abgelaufen, fr. 392 K. läßt vermuten, daß ihm Pat. zur Überführung seiner Frau[3]) den in Glykeras Besitz befindlichen Teil der crepundia anvertraute (vgl. Sudhaus' Ergänzung von V. 387 f.). Was dann noch übrig geblieben ist (398 ff.), reicht allem Anschein nach unmittelbar an den Schluß der Komödie heran und ist bis in die letzten Zeilen von der Wiedervereinigung Polemons mit seiner Geliebten erfüllt. Erst 447 f. erklärt Pataikos, wen sein Sohn Moschion zu ehelichen hat, und wie er das vorbringt, erinnert stark an das bündige Verfahren des Chremes in der Exodos des Hautontimorumenos[4]); dort war das aber nur der letzte Coup, der dem das ganze Spiel durchziehenden lockeren Verhältnis Clitiphos mit der Hetäre definitiv ein Ende

[1]) Möglicherweise darf man hier auf einen Vergleich der Demeas-Chrysis- und der Chrysis-Nikeratszene aus der Samia (154 ff.) bauen.

[2]) So wird das *καὶ σὺ ταῦτα συμπεπ⟨εισμένος⟩* in 311 zu deuten sein.

[3]) Das *τῇ γυναικί* scheint ein Beleg dafür, daß wirklich Myrrhines Mann auftritt, denn sie ist die einzige uxor des Stückes.

[4]) S. Capps zur Stelle, der freilich den Charakter des Terenzischen Vaters mißdeutet, wenn er ihm 1060 zuweist. — Im Hautont. trifft man übrigens auch die anus Corinthia an, die vor dem Tod ihr Pflegekind Antiphila ähnlich über ihr gegenseitiges Verhältnis in Kenntnis setzt (vgl. 269 ff., 600 ff), wie die *γραῦς* hier Glykera (11 ff.).

setzte, während dieses selbst in der Handlung das breit ausgeführte Pendant zu Clinia-Antiphila dargestellt hatte. Hier hingegen ist von solcher Parallelaktion keine Rede und Wilamowitz' Annahme einer *nicht erhaltenen Nebenhandlung, die ... auf die Hochzeit mit der Tochter des Philinos zuging* (Sitz.-Ber. Akad. Berl. 1916, 74[1]) m. E. unzutreffend. Mag auch unsere Ergänzung der Lücken noch unzulänglich scheinen, fehlt in den bedeutenden auf uns gekommenen Resten, die sich über die ganze Komödie erstrecken, zweifellos jeglicher Anhaltspunkt für die Konstruktion eines zweiten Liebesspiels.

Wüßten wir mehr von Menandrischer Kunst und Chronologie, wäre die Vermutung weniger gewagt, der Dichter habe sich in seinen späteren Werken mehr konzentriert und somit die fabula duplex entweder dahin modifiziert, daß er das Doppelhochzeitsmotiv ohne eingehende Vorbereitung der einfach verlaufenen Handlung zum Schlusse aufpfropfte, oder — wie in der Andria, wo sie erst Terenz wieder schuf (s. Don. z. V. 977, Leo Gesch. röm. Lit. 240[1]) — überhaupt aufgegeben. Jedenfalls schwächt in der Perikeiromene kein zweites Mädchenlos das Interesse der Zuschauer an Glykera, die so sehr im Mittelpunkt steht, daß man unwillkürlich des Stückes denkt, von dem Alkiphron (IV 19, 20 Schep.) die gleichnamige Geliebte Menanders[1]) also reden läßt: *πάντως⟨δὲ⟩ δέομαι, Μένανδρε, κἀκεῖνο παρασκευάσασθαι τὸ δρᾶμα, ἐν ᾧ ἐμὲ γέγραφας*[2]), *ἵνα, κἂν μὴ παραγένωμαι σὺν σοί, διὰ σοῦ πλεύσω πρὸς Πτολεμαῖον καὶ μᾶλλον αἴσθηται ὁ βασιλεύς, ὅσον ἰσχύει⟨ς?⟩καὶ παρὰ σοὶ γεγραμμένους φέρειν ἑαυτοῦ τοὺς ἔρωτας ἀφεὶς ἐν ἄστει*

[1]) Diese mit Gatzert a. O. 30 und Körte (Herm. 1919, 90 ff.) als bloße Hypostase aus des Dichters Komödien zu betrachten und damit die Existenz in Zweifel zu ziehen, geht schwerlich an; Alkiphron wie vielleicht auch Martial XIV 187, der gerade das Verhältnis mit Glykera in die reiferen Jahre Menanders verlegt, spiegelt gewiß alte biographische Gelehrsamkeit wieder (vgl. außer Wilamowitz, Herm. 1909, 467 auch Studniczka, Neue Jahrb. 1918, S. 29 samt Anm. 2 und W. Schmids Erwiderung auf Körte in W. f. kl. Ph. 1919, 166 f.). Dagegen ist Gatzert bei seiner S. 32 vorgenommenen Scheidung der Menandrischen Glykera von der doch wohl älteren Geliebten des Harpalos offenbar beizupflichten (s. früher Kaibel im Ind. nom. III 700 der Athenaiosausgabe und neben Körte neuerdings Stähelin Paul. W. R. E. Suppl. III 791); eine dritte Glyk. hat nicht lang vorher dem Pausias von Sikyon zu seiner *στεφανηπλόκος* Modell gesessen (Plin. N. H. XXXV 125), eine vierte von Praxiteles den Eros von Thespiae als Liebesdank erhalten (Strab. IX 410).

[2]) Noch Hercher im Epistolographenindex nimmt ein nach der Hetäre benanntes Drama Menanders an, wiewohl jede Spur eines solchen fehlt und z. B. Athenaios S. 567 C es neben *Thais* und *Phanion* geradezu hätte nennen müssen.

τοὺς ἀληθινούς. Auch ist Polemons ergreifende Klage *Γλυκέρα με καταλέλοιπε, καταλέλοιπέ με Γλυκέρα, Πάταικ'* (256 f.) mit einer selbst beim Ernst dieser Komödie so auffälligen Emphase gesprochen, als ob der Dichter ganz persönlich würde, und die liebevolle Zeichnung des nur durch *ζηλοτυπία* zum *παροινεῖν* getriebenen (409 f.), trotz der rauhen Außenseite wackeren Kriegers, der himmelhoch über einem Thraso steht, besonders aber die ihm von Agnoia im vorhinein gewährte Entschuldigung *εἰς ὀργὴν ἵνα οὗτος ἀφίκητ' — ἐγὼ γὰρ ἦγον οὐ φύσει τοιοῦτον ὄντα τοῦτον* möchte trefflich dazu stimmen. So sieht das Ganze wie die dichterische Verklärung einer jener vorübergehenden Verstimmungen zwischen Menander und seinem Liebchen aus, die sich der neusophistische Epistolopraph IV 18, 14 so anmutig vergegenwärtigt[1]). Dem Charakter des Stücks entsprechend ist alles triviale Requisit tunlichst ferngehalten; wohl mochte der Zuschauer erwarten, daß ein fröhliches Mahl den doppelten Ehebund besiegle, aber, so weit wir sehen, scheint bloß vom vorbereitenden Opfer Polemons 414 ff. die Rede. Der Koch ist diesem vom Landgut mitgefolgt, darum ist er jetzt gleich zur Hand; wer den Zusammenhang greift, wird für Wilamowitz' Ergänzung *ἀπ' ἀγορᾶς* (417) etwa *ἐξ ἀγροῦ* (vgl. 174, Kithar. 54) vorziehen. Sonst hören wir nur noch von den beiden *ἄριστα*, deren eines als Trostschmaus dem Soldaten auf dem Lande zugerichtet wird (54 ff.), ohne daß ihm der Schmerzbewegte recht zuspricht (s. 221 f.), während das andere bei Myrrhine (117 f., 295 f.: bloß da wirkt das Schmausmotiv durch das an Karion Reicht. 318 ff. gemahnende Verhalten des Sklaven — vgl. V. 98 — possenhaft) für den Gang der Handlung eine wenngleich geringe Bedeutung hat. Die Trunkenheit der den Chor bildenden Burschen (71) endlich[2]) bereitet gut den Aufzug vor, in dem dann gleich Moschion erscheint; auch er hat offenbar die Nacht bis zum Morgen durchschwärmt, und um den Schmerz des Abends zu vergessen, seiner alten Leidenschaft (22) gefrönt. Noch

[1]) Der Name Glykera begegnet bei Menander übrigens sonst bisher nur einmal sicher, nämlich in fr. 569 K., welches selbst in der Perikeiromene gestanden haben kann (s. ob.), von Leeuwen dort eingereiht und erst von Wilamowitz-Körte wieder unter die incerta verwiesen worden ist. Das Deminutiv Glykerion, Alk. IV 18, 17 und 19, 2 und Philostr. Epist. 38, II 245, 32 K. ebenfalls von der Geliebten des Dichters gebraucht, ist durch eine Konjektur Bentleys im Misogyn fr. 329 eingeführt und wegen Terenz für die Andria glaublich.

[2]) Dieser beliebte Menandrische Chortyp läßt sich bekanntlich auf die Erstlingskomödie des Aristophanes zurück verfolgen (vgl. Orion s. v. *δαιταλεύς* und Wilamowitz Herm. 1909, 453).

sei erwähnt, daß wir in der Schlußszene zum erstenmal der förmlichen Verlobung eines Mädchens durch den Vater mit dem gesetzmäßigen Ausdruck und der gleichzeitigen Aussetzung einer bestimmten Mitgift begegnen (435 ff.), auch das ein Ausfluß des Gamosmotivs.

XVII.

Wir finden ihn ähnlich im Ausgang der innerlich eng verwandten Andria wieder. Steht in der Perikeiromene das eine Mädchen zwischen beiden Männern, so hatte hier das Original Menanders den Mann zwischen zwei Frauen; dieser Gegensatz wird durch die Absicht, jedesmal den Reiz eines Liebchens[1]) als unwiderstehlich darzutun, überbrückt.

Für die Andria greift der griechische Dichter auf seine Perinthia[2]) zurück und legt sie nach dem Zeugnis des Terenz (V. 12) dissimili oratione ac stilo neu auf, eine, wie die verächtliche Bemerkung der Wolkenparabase (546 ff.) zeigt, recht alte Praxis; dabei läßt er das zweite Liebesverhältnis[3]) gänzlich fallen und

[1]) Sein Name scheint Perikeiromene, Andria und Misogyn (fr. 329) in eine Gruppe zusammenzufassen; daß der Letztgenannte von Phrynichos (Epit. 417 Lob.) als die Perle unter den Komödien Menanders bezeichnet wird, würde gleichfalls zu dessen *ἀκμή* (s. ob. S. 81) wohl passen. Leider ist die Annahme einer im Zeichen der Liebe zu Glykera stehenden künstlerisch reifen Periode des Dichters unbeweisbar.

[2]) Ihre Prioritat hätte Saekel a. O. 34 nach Dziatzko (Rhein. Mus. 1876, 252), Greifeld (De Andriae Terentianae gemino exitu, Diss. Halle 1886, 28 f.) und besonders Körte (Herm. 1909, 311 ff.) und Schöll (Sitz.-Ber. Akad. Heid. 1912, VII 19) nicht mehr verkennen sollen; A. Ch. Johnson (Am. Journ. of Phil. 1914, 326 ff.) deutet das Andr. 935 erwähnte bellum auf den *πόλεμος τετραετής* (307 bis 304) und datiert somit die Haudlung des Stücks zwischen 295 und 293.

[3]) Daß das entsprechende Gegenspiel bei Terenz wirklich auf die Perinthia zurückgeht und die Donatnotiz zu V. 301 bei „*non sunt apud Menandrum*“ nur dessen Andria im Auge hat, ist schon durch Ihne (Quaestiones Terentianae, Bonn 1843) wahrscheinlich geworden und Dziatzko, Lindskog, Ribbeck, Schöll haben ihm beigestimmt; mit Recht wurde da auf die Anklänge einzelner Verse der Charinuspartien an Menander Gewicht gelegt, bes. 368 f. mit dem Perinthiabruchstück 398 K. nach dem Vorgang Victorius' zusammengestellt, dann 959 f. gegen Donat und jüngst 971 f. (s. Men. fr. inc. 734 und K. Preston, Class. Phil. 1914, 201, gegen den Postgate ebend. 1915, 26 f. nicht überzeugend polemisiert) der gleichen Komödie entlehnt gedacht. — Aus der griechischen Vorlage ist übrigens auch die wie Demosthenesparodie sich ausnehmende Erwägung von 667 ff. geschöpft: vgl. adv. Phil. III 1 *εἰ καὶ λέγειν ἅπαντες ἐβούλονθ' οἱ παριόντες καὶ χειροτονεῖν ὑμεῖς, ἐξ ὧν ὡς φαυλόταθ' ἔμελλε τὰ πράγμαθ' ἕξειν, οὐκ ἂν ἡγοῦμαι δύνασθαι χεῖρον ἢ νῦν διατεθῆναι* (s. u. a. auch Aeschines bei Dem. XIX 14).

ändert das Ethos durch Beseitigung des allzu Possenhaften an Daos (s. das Perinthiafragment in Pap. Ox. VI 855) und vermutlich der obstetrix, ferner mußte der exponierende Dialog einem Selbstgespräch des Alten Platz machen: so weit können wir heute Menanders Schaffen nachkontrollieren. Daß der Anfänger Terenz, dessen Geschmack die feinere Andria mehr zusagen mochte, das zweite adulescens-servus-Paar wieder einführte, wird man etwa als Konzession an sein Publikum (vgl. S. 78) begreifen, im übrigen verrät sich in der Abweichung von der Hauptvorlage sein noch mangelhaftes Können[1]). Während man bei einem Blick auf die Samia oder den unkontaminierten Hautontimorumenos erkennt, wie geschickt selbst der junge Menander Parallelaktionen ineinander flicht, läßt sich in der römischen Andria die ganze Charinusaffaire[2]) besonders mit Donats Hilfe unschwer aussondern (vgl. Leo, Röm. Lit. 240[1]), der Aufbau der Handlung gewinnt dadurch nur.

Auch gleich die Terenzische Expositionsszene ist in ihren Voraussetzungen wenig geglückt, leider hat Schöll (a. O. 7) ihrer freimütigen Beurteilung durch Th. Kakridis (Berl. phil. W. 1910, 31) nur halb zugestimmt; wenn indes H. de La Ville de Mirmont (Rev. de phil. 1914, 140 ff.) voll Bewunderung für die Einführung Sosias zur Beleuchtung des künstlerischen Wertes der *exposition.. tellement louée par la critique* schon Ciceros Anerkennung (De orat. II 326 ff.) ins Treffen führt, ist zu bemerken, daß des Redners Lob bloß die elocutio angeht[3]). Die Gestalt des libertus cocus hingegen ist zumal in ihrer Verwertung wirklich monströs; Terenz strebt hier vermutlich nach etwas Neuem und verschmilzt darum die Figur des in der *Νέα* außer Poseidipp[4]) gemeiniglich bei Bedarf auf dem Markt gedungenen *μάγειρος* (als solcher ist Sosia durch den doppelten Hinweis auf seine ars in 31 f. hinlänglich gekenn-

[1]) Hinsichtlich der Zeichnung Lesbias allerdings hat Schwering a. O. 171 den behaupteten Widerspruch treffend als ungewiß und jedenfalls unbedeutend hingestellt.

[2]) Vielleicht hat auch erst ihre Aufpropfung die, so viel ich sehe, singuläre Gemination des a parte-Sprechers in II 5 (420 ff.) verursacht.

[3]) Weit kühler und zutreffender hat neuerlich L. Havet (Rev. de phil. 1916, 13 f.) den Eingang unserer Andria samt seinem *πρόσωπον προτατικόν* abgeschätzt.

[4]) Nur bei dem war der Koch nach Athen. 658 F zugleich Sklave; im Truculentus hat Diniarchs Diener Cyamus II 7 mit dem Geschäft eines cocus persönlich nicht das Geringste zu schaffen, Cylindrus aber in den Menaechmen dient bei Erotium, und wenn sich die Hetäre mit Rücksicht auf ihre täglichen Gäste ständig einen eigenen Koch hält, darf man das mit den Verhältnissen in der Hauswirtschaft Simos nicht verwechseln.

zeichnet) mit der eines echtrömischen libertus, der, von früher Jugend an im Hause aufgewachsen (35), seiner treuen Dienste wegen nachher freigelassen wurde (37 f.). Psychologisch wäre nun Simos Erzählung nur verständlich, wenn Sosia in der Tat nicht um die häuslichen Geschehnisse wüßte, d. h. ein *menandrischer* Koch wäre; dann müßte freilich das Vertrauen auffallen, das ihm sein Auftraggeber durch die ganz intimen Mitteilungen erweist, noch mehr die Stellung, die ihm dessen Weisungen 169 f. einräumen. Wenn anderseits der Dichter zwecks Motivierung dieses familiären Verhältnisses [1]) den Koch zum Hausfactotum macht, bleibt er uns eine Rechtfertigung des 50 ff. ab ovo erstatteten Berichtes schuldig. Ein Erklärungsversuch wie der beiläufige Schölls a. O. *(z. B. könnte ja Sosia in letzter Zeit mit der Frau auf dem Land gewesen sein)* wäre dann erwägbar, wenn dem libertus lediglich der letzte Vorfall beim Leichenbegängnis der Chrysis geschildert würde; wie soll man sich aber einen Mann von seiner Lebenserfahrung (s. 60 f., bes. 67 f.) die ganze Zeit mit Scheuklappen vor den Augen oder nur auf die ihm unterstellte Küche bedacht vorstellen, daß ihm Charakter und Lebensgewohnheiten des in seiner unmittelbaren Nähe aufgewachsenen Pamphilus auseinandergesetzt zu werden brauchten?

Sonst ist die Einleitung für ein Stück, welches das Gamosmotiv zu vollster Entfaltung bringt, wohl geeignet; daß gleich zu Beginn von der cena nuptialis die Rede ist, führt in medias res und erhöht die Spannung. Später wird nirgends mehr, weder bei der Mahnung zur Eile wegen des hereinbrechenden Abends (581) noch am Schluß der Schmauserei Erwähnung getan und bloß 368 f. berichtet Davos von dem ganz werktäglichen Einkauf des Chremessklaven, woran er Simos Trug erkennt. — Ehe wir die Exodos oder besser Exodoi betrachten, seien die Anklänge an den Menander des Hautont. hervorgehoben, wie sie in der Unruhe des Intrigenspiels (733) und der damit verbundenen Hast des Sklaven (706) zu liegen scheinen; auch die seltsame, auf den wirklichen Ausgang vordeutende *fallacia* der Liebenden, die Davos 220 ff. darlegt, erinnert an Haut. 999 (s. ob.). Wenn anders aber der Grieche zur Zeit der Andria über die Doppelhandlung bereits erhaben war, möchte man einen spöttischen Rückblick auf die früheren γάμοι διπλοῖ aus der feinen Ironie von 673 f. lesen, da Pamphilus durch des Sklaven Ungeschicklichkeit zu der einen noch eine zweite ebenso verschmähte Braut zu bekommen fürchtet *(satis credo, si advigilaveris, ex unis geminas mihi conficies nuptias)*. Auch Terenz wird offenbar die eigene Doppelung gegen Ende beschwerlich und künstlerische Bedenken veranlassen ihn, die Verlobung des Charinus von der Bühne weg in das Haus der Glycerium zu verlegen (s. 980 f.); nur ungefähr entspricht also die wiederholt verglichene Art, mit der Plautus in der Casina und Cistellaria die Vorlage kurz abbricht. Spätere, wenig feinfühlige Überarbeiter haben dann gerade die in der ursprünglichen Fassung erträgliche Nebenaktion abgeschmackt breitgetreten, etwas geschickter der von Ritschl (10. Parergon S. 601 samt Epimetrum) und Hermann seinerzeit der Form wie des Inhalts seiner Verse wegen gleichgeschätzte Verfasser des alter exitus, den F. Guyets Terenzkommentar (Straßburg 1657) ans Licht zog — noch 1876 hält hier Spengel (Burs. Jahresber. IV 2, 363 f.) die Autorschaft Terenzens selbst für denkbar —, theatralisch schlechterdings unmöglich (s. F. Falbrecht, Diss. phil. Vind. IV 38) der von ihm abhängige Verfertiger eines durch M. Zucker im cod. Erl. 300 aufgestöberten dritten Komödienschlusses. Die zweite Exodos bringt mit der zweiten Verlobung auch eine Doppelung von 950 f., insofern Chremes, wie dort 10, hier 6 Talente der Tochter mitgibt; im stark verderbten Ende der dritten ist nichts Entsprechendes erhalten.

[1]) Persönliche Umstände, wie F. Jacoby (Herm. 1909, 362 ff.) annahm, haben ihn schwerlich dazu bestimmt.

XVIII.

Aus einem Geist mit der Perikeiromene sind auch die Epitrepontes geschrieben und Körtes Urteil (Vorw. S. XXIX) *hoc specimen artis maturae a Menandro seniore compositum esse probabile est* trifft gewiß zu. Der grundlegende Unterschied beider Handlungen ist der, daß an Stelle des freien Verhältnisses Polemons und Glykeras die bereits erfolgte Ehe zwischen Charisius und Pamphile erscheint. Mag der Dichter auch, was Stavenhagen (Herm. 1910, 582) vermutet, die Anregung zu dieser Version aus der Euripideischen Alkmene geschöpft haben, für den ganzen Verlauf des Stücks, besonders seinen Schluß ist sie zweifellos von einschneidender Bedeutung.

Wiewohl vom Schiedsgericht, absolut genommen, unter allen Menandrischen Komödien am meisten auf uns gekommen ist, erweist sich eine ins Detail gehende, einwandfreie Rekonstruktion der Handlung bisher als unmöglich: auch nachdem Sudhaus mit Scharf-

sinn die Zugehörigkeit des Kairener Fragments Z zu den Epitrepontes erkannt und gleich diesem das zweite Petersburger Blatt (vgl. J. Hutloffs eingehende Untersuchungen im ersten Teil seiner Kieler Diss., De Men. Epitr. 1913) in den ersten Akt eingereiht hatte, sprach sich Schmidt a. O. 314 gegen die Aufnahme des letzteren mit Bestimmtheit aus und allerdings ist die Absicht des Smikrines S. 6, 25 f. Sudh., wenn sowohl sein Monolog auf dem Recto des russischen Pergaments als das Gespräch mit der Tochter in Z voranging, schlechthin unbegreiflich (s. Robert, Gött. gel. Anz. 1915, 255). Aber auch die von E. Schwartz (Beitr. z. Frickenhaus a. O. S. 90) daraus gezogene Konsequenz, der zufolge er mit Robert Z vor die Szene zwischen Pamphile und Abrotonon (469 ff. S.) setzt, das Petersburger Blatt dagegen im ersten Akt beläßt, befriedigt nicht sonderlich. Immer bleibt es noch unwahrscheinlich, daß Smikrines schon fast zu Beginn der meisterhaft aufgebauten Komödie über den Lebenswandel seines Schwiegersohns derart genau orientiert sein sollte, wie aus S. 4, 1 ff. S. hervorgeht, und nach den Aufschlüssen, die Sudhaus über die Szenen nach 365 gegeben hat, ist auch für eine spätere Einordnung des fragm. Petrop., welche früher Croiset und Capps vornahmen, kein rechter Platz mehr. Sollte man sonach wirklich auf die von Körte a. O. XXI ff. entwickelte Hypothese eines den Epitrepontes sehr ähnlichen Spieles zurückgreifen dürfen, gewänne man mit einem besonders drastischen Beleg dafür, wie sich Menander selbst kopiert, die Möglichkeit, für beide Handlungen wesentlich gleiche Grundlinien anzunehmen; wie darum durch die Verse 8—10 des Petersburger Stücks, in denen das uns aus den Schlußszenen der Perikeiromene und Andria geläufige Mitgiftmotiv anklingt, das in den Exodoi übliche *προῖκα λαβεῖν* in die Vorfabel gerückt erscheint, so war es, nach Z zu schließen, im Schiedsgericht. Die Hochzeit und ihre Feierlichkeiten sind zu Anfang des Spieles längst vorbei, der glückliche Schluß kann nur in der Zusammenkittung des gelösten Ehebandes bestehen; dabei ist für eine cena nuptialis natürlich kein Anlaß, es hätte sich denn Hand in Hand mit der Beilegung des Konflikts der Ehegatten für ein anderes Paar die Vermählung ermöglicht, an sich eine dankbare Variante des Doppelgamosthemas und Menander, wie das neue Argument der Hiereia[1]) zeigt, nicht fremd,

[1]) Ox. Pap. X 1235, nach Körtes Vermutung (Berl. phil. W. 1918, 787 ff.) Reste der *περιοχαὶ τῶν Μενάνδρου δραμάτων* des Homeros Sellios; Wilamowitz (Neue Jahrb. 1914, 245) bezieht aus Versehen die ebenda zu den späten Imbrioi erhaltene didaskalische Notiz auf die vermutlich frühere Priesterin.

sondern sogar durch die daselbst besiegelten *γάμοι τῶν τριῶν* (Z. 92: zwei frische und ein altes Ehebündnis) noch übertrumpft. Auch in den Epitrepontes wollten die modernen Erklärer die bloß als Folie (vgl. das im Eingang von Kap. XVII Bemerkte) der Pamphile gegenübergestellte Abrotonon mit Gewalt unter die Haube bringen, und schien der von Capps S. 41 vorgeschlagene Onesimos auch nach seiner Freilassung zu minder und häßlich (Robert, Berl. Sitz.-Ber. 1912, 429[1]), riet man wie Hutloff S. 69 und Sudhaus (Men. St. 8[2]) auf Chairestratos, der hier wie sonst in der Komödie und der aus ihr schöpfenden Literatur (s. die Nachweise bei Gatzert a. O. 26) ein Jüngling ist, der *τρόφιμος* des Syriskos[1]) und entweder infolge Verreistseins oder Ablebens seines Vaters selbständige Nachbar und augenblickliche Quartiergeber des Charisios (aus *ἐπεισάγει* in 462 folgt mit nichten, daß sich Gattin und Hetäre unter e i n e m Dach befinden müssen), im übrigen kaum der Tugendheld, für den ihn Robert ansieht. Daß aber die Sudhaus' Hauptstütze bildenden Verse 585 ff. auch ganz anders ergänzt werden können, beweist Schmidts Rekonstruktion (a. O. 318 f.) und ebenso wenig Klarheit schafft 626 f. mit seinem *ἐγὼ δ' ἀφέξομαι*. Vor allem ist kaum glaublich, daß Chairestratos, wenn er selbst Abrotonon ernstlich begehrte, sie eine Zeitlang Charisios überlassen und dieser Buhlschaft das eigene Haus zur Verfügung gestellt hätte, und Hutloffs Deutung der Chorikiosbemerkung *τῶν Μενάνδρου πεποιημένων προσώπων . . . ἡμᾶς παρεσκεύασε . . . Χαιρέστρατος . . ψαλτρίας ἐρᾶν* (Rev. de phil. 1877, 288) gerade auf die Epitrepontes wird, an sich ganz ungewiß, dadurch bedenklich. Anderseits macht es der Vergleich mit der H e c y r a, in der der zweite junge Mann überhaupt fortgelassen ist, bei dem Verhältnis beider Originale wahrscheinlich, daß auch im Schiedsgerichte die schließliche Doppelverbindung fehlte.

Über die Quelle des Terenzischen Stückes waren schon im Altertum die Ansichten geteilt: in der Bembinusdidaskalie wird Menander, in der Vorrede Donats (I 1) mit unsicherem „*dicitur*" (s. Dziatzko, Rhein Mus. 1866, 76) Apollodor genannt. G. Lafaye (Rev. de phil. 1916, 29 f.) denkt sich bereits vom Dichter selbst die Vorlage mit der zweifelnden Notiz *Μενάνδρου ἢ Ἀπολλοδώρου* aufgefunden und legt das Fehlen des Autornamens in beiden Prologen dahin aus, daß sich der Bearbeiter in den literarhistorischen

[1]) S. 160 f., wo *νῦν γάρ* statt des metrisch gleich möglichen *γὰρ νῦν* Mazon-Bodins und Sudhaus' Interpunktion vor der Capps' und Körtes unstreitig den Vorzug gibt.

Streit nicht einmischen wollte; auch abgesehen von der schlagenden Analogie des Vorworts zum Phormio wäre in Anbetracht des Charakters der erst für die 2. und 3. Aufführung bestimmten Hecyraprologe ein solcher Schluß ex silentio recht gewagt. Nun weist das Stück in der Tat schwerlich dem Übersetzer zuzuschreibende Mängel auf, die an ähnliche im Hautontimorumenos gemahnen: ich greife den zweimal in gleicher, wenig glücklicher Weise sich vollziehenden Abgang des Pamphilus nach 495 und 705 (wann immer er sich nicht anders aus der Schlinge zu ziehen weiß, nimmt er reißaus; vgl. wie Clitipho im Haut. hintereinander spazieren geschickt wird) und die Vernachlässigung der Syra in Parmenos Abschiedsworten am Ende von I 2 heraus; auch die Einführung zweier πρόσωπα προτατικά[1]) verrät kein besonderes Geschick[2]). An sich könnte das zum jungen Menander passen und Nencinis Hypothese (De Terentio eiusque fontibus, Livorno 1891, 50 ff.) ließe sich nach unserer heutigen Kenntnis der Epitrepontes dahin abändern, daß hier zwar nicht eine zeitlich vorausliegende Hecyra einfach überarbeitet, wohl aber wie sonst (s. Körte, Vorw. XXII) dasselbe Thema in neuer Variation vorgetragen wurde; indes zeigt die noch in der lateinischen Übertragung der Hecyra augenfällige Bezugnahme auf das Schiedsgericht (571 ff. ... *nam quom compressa est gnata, forma in tenebris nosci non quita est neque detractum ei tum quicquam est, qui post possit nosci qui siet* — genau der Fall des Charinus —, *ipse eripuit vi, in digito quem habuit, virgini abiens anulum*) dessen Priorität. So bleibt die Eventualität zu erwägen, daß Menander nach ihm die Vorlage des Terenz verfaßte; dagegen aber spricht schon ein Vergleich der Ringintrige hier und dort: wie wunderbar wird durch das Wandern des Ringes von Daos an Syriskos, von diesem an Onesimos, von dem zu Abrotonon und derart endlich zum

[1]) Daß schon das Original beide hatte, folgert Saekel S. 82 aus dem von Donat zu 58 notierten Vers mit Recht; daß aber erst Terenz die Handlung so zusammengeschnitten hätte, daß Syra und Philotis nur mehr eingangs begegnen, ist unwahrscheinlich (s. auch Frickenhaus 27).

[2]) Desgleichen muß auffallen, daß 716 ff. zuerst Phidippus im Verein mit Laches, den er überhaupt selbst dazu anregt, die Verhandlung mit Bacchis führen will und von diesem 721 ausdrücklich darum ersucht wird, trotzdem schon 725 seinen Plan plötzlich fallen läßt und auch da wieder 726 bereitwilligste Zustimmung des L. findet; Donat motiviert (zu 725) nur den Sinnesumschwung des letzteren, indes erschwert gerade seine Erklärung für diesen das Verständnis des andern. Ob hier Terenz die Schuld trägt, ist nicht auszumachen, er müßte die Vorlage gewaltsam geändert, d. h. doch wohl gekürzt haben (s. auch unten).

ehemaligen Besitzer zurück die Handlung aus einer bedeutsamen Phase in die andere geleitet und wie kunstlos konventionell ist anderseits Philumenas anulus zur Herbeiführung des Anagnorismos verwendet! Dafür wird dem allzu verräterischen πεντάμηνον παιδίον mit pedantisch rechnender Spitzfindigkeit hier aus dem Wege gegangen (s. 392 ff.), dafür ein ganz umständlicher Familienapparat von zwei Elternpaaren in Bewegung gesetzt. Der epigonenhafte Nachahmer (noch sehr günstig beurteilt durch Wilamowitz, Neue Jahrb. 1899, 520) tritt da klar hervor und ihm wird man die naive Selbstgefälligkeit verzeihen, mit der er seine diesmalige Praxis gegen die übliche, wohl auch in seinem Vorbild angewandte Technik des Komödienschlusses in umständlicher, kaum dem Übersetzer zur Last fallender Breite 866 ff. herausstreicht (zu Bacchis' Betonung ihres Abweichens vom Hetärentyp hinwiederum — 833 ff. — ist ein Hinweis auf die oben S. 77 ausgeschriebene Stelle aus der Orge des Anfängers Menander lehrreich); ob er nun Apollodor oder sonstwie heißt, ist für sein Verhältnis zu Menander ganz gleichgültig, Eugraphius aber hat in den Eingangsworten des Kommentars das Autorproblem am zutreffendsten also formuliert: „*Non omnes comoediae Terenti a Menandro videntur esse translatae, nam haec, quae Hecyra est, alterum Graecum habet auctorem. Quis ille sit, habetur incertum: alii* ⟨. . ., *alii*⟩ *Apollodorum volunt.*“ Wenn sich dagegen Donat an den fünf oder sechs Stellen, wo er den Text des Originals zum Vergleich zitiert, nachdem auch er sofort in der Einleitung die Ungewißheit des Verfassers angedeutet hat, schlechthin des Namens Apollodor bedient, darf das nicht zu sicher machen; sagt er doch ebenfalls im Auctarium der Vita Suetons „*duae ab Apollodoro translatae esse dicuntur comico, Ph. et Hec.*“, wo, wie aus dem Vorwort zum Phormio (I 1) erhellt, nur die zweitgenannte Komödie die Vorsicht im Ausdruck veranlaßt.

Die Situation des Stückes ist im wesentlichen die der Epitrepontes; deren verlorene Exodos mag, nach dem sonstigen Ethos des Spiels zu schließen, etwas lebhafter gewesen sein (s. Sudhaus' von Robert gebilligte Syriskoshypothese, Men. St. 22[2]). Die in der Hecyra 849 und 853 angedeutete Freilassung des Sklaven wird auch dort nicht gefehlt haben, seine schon dort zu Tage tretende Passivität freilich[1]) ist vom Nachahmer Menanders so sehr auf die Spitze getrieben, daß seines Herrn überschwengliches Dankbarkeitsgefühl kaum mehr verständlich ist. Während im Vorbild das

[1]) Vgl. seinen Auftritt mit Abrotonon und die 343 ff. anschließende Selbsterkenntnis.

aus der Perikeiromene bekannte wilde Gelage, mit dem sich der Liebhaber zu betäuben sucht, eine hervorragende Rolle spielt und an Stelle des einfachen Frühstücks sogar ein dreitägiges Schmausen und Trinken steht (165 ff., 195, 223 f.[1])), in dessen Rahmen natürlich wieder **ἄριστα** von der Art des Fr. 4 Sudh. anbefohlenen, Fr. 5 zugerüsteten, V. 393 eingenommenen fallen, führt die hausbackene Kopie den einen Monat früher (vgl. Epitr. 26 f.) heimgekehrten Gatten an das Wochenbett Philumenas und hat in ihrer Moralität für ausgelassene Tafelfreuden keinen Raum mehr[2]); damit erledigt sich die Person des Kochs und seine für die Exposition so förderliche Neugierde (s. Frr. 1—4 S.) geht auf das **πρόσωπον προτατικόν**[3]) Philotis über (Hec. 97 ff., 106 f.) Am Schluß aber hat Terenz sein Original, wie Donat zu 816 andeutet, zu 825 ausdrücklich bezeugt, ändernd gekürzt; in der Tat bleibt die Hecyra selbst hinter der Andria und den Adelphoe um mehr als 100 Verse zurück. Worin jedoch die Abweichung bestand, wird aus den Bemerkungen nicht recht klar; besonders die zweitgenannte ist durch ihren Wortlaut sowohl als den Ort, wo sie angebracht ist, geradezu rätselhaft. Leo hätte letzteres nicht als zufällig und bedeutungslos abtun sollen (Röm. Lit. 241[2]).

Die Hetäre gibt 822 ff. ein wichtiges Stück Vorgeschichte kund und berichtet von jenem nächtlichen Besuch des Pamphilus bei ihr, da sie an seiner Hand das erstemal den fremden Ring sah; in lebhafter Erregung wiederholt sie sich ihre damals an den Jüngling gerichteten Fragen: *„mi Pamphile“, inquam „amabo, quid exanimatus, obsecro, es? unde anulum istum nactu's? Dic mi“.* Dazu Donat: *quid exanimatus aut unde*] *brevitati consulit Terentius, nam in Graeca haec aguntur, non narrantur.* Stellt man diese Angabe mit der gleich zu Beginn des Monologs (816) gemachten *reliqua pars argumenti per monodiam narratur* zusammen,

[1]) Robert (Berl. Sitz.-Ber. 1912, 411) folgert aus 217 f. m. E. zu Unrecht, daß sich Charisios bereits länger mit Abrotonon abgibt, somit vor den *τρεῖς ἡμέραι* wirklich ihre Liebe genossen hat; schon das *οὐδέ* vor *κατακεῖσθαι* weist auf ein einfaches accubare beim Gelage hin, wo der Jüngling die Hetäre an den ersten Tagen noch neben sich duldete; während sie nun allmählich intimeren Verkehr erhoffte, rückt er heute sogar beim Becher von ihr ab. Offenbar soll Char. durch des Mädchens Zeugnis 223 f. ebenso rein gewaschen werden wie Pamphilus Hec. 750 ff. durch das der Bacchis.

[2]) Nur der Gedanke an solche begegnet V. 93 einmal, da Philotis von ihrer Heimatsehnsucht spricht.

[3]) Nach Epitr. 396 zu vermuten, war der Koch dort mehr als das (s. auch Sudhaus, Herm. 1913, 17).

möchte man zunächst die bezeichneten Fragen in der Vorlage wirklich an eine zweite Gesprächsperson gerichtet denken, welche der römische Bearbeiter der Kürze halber fortließ; da es sich aber dabei um eine der Vorfabel angehörende Begebenheit handelt, erweist sich diese unbefangenste Deutung als unmöglich. Darum gibt man das Lemma einfach preis, bezieht die Notiz zu 825 auf die ganze Szene und läßt Bacchis bei Apollodor, was sie hier allein vorbringt, einem andern erzählen; doch auch das wäre, genau genommen, ein *narrare*, kein *agere*. Obendrein sind die bisherigen Versuche, den Gesprächsteilnehmer ausfindig zu machen, gescheitert; Saekel S. 86 f. glaubt, das Mädchen mache Parmeno diese Mitteilungen, was natürlich zur Rolle des Sklaven in unserem Stück, der immerzu als Vertrauter abgelehnt wird und dem man beständig alles Intime fernhält, in krassem Widerspruch steht und schon früher von Stavenhagen a. O. 581 als undenkbar verworfen war. Aber auch dessen Annahme, Pamphilus sei Partner gewesen, ließe sich nur beim Aufgeben des ganzen die Vorgeschichte berührenden Teils der Terenzischen Monodie halten; das nämlich brauchte die Hetäre ihrem einstigen Liebhaber wirklich nicht zu erzählen und doch kann es als unerläßlich für das Verständnis der Zuhörer auch im Original nicht gefehlt haben. Das Richtige hat scheinbar Leo geahnt, wenn er a. O. 241 Terenz die Entdeckung des Ringes und damit die Erkennung des Kindes aus einer Dialogszene in monologische Erzählung umsetzen läßt; nur falls die einen integrierenden Bestandteil des Stücks bildenden Enthüllungen in 822 ff. jemandem unmittelbar daran Interessierten gemacht wurden, war ein wirkliches *agere* möglich, und da Philumena ihrer Umstände halber nicht auf der Bühne erscheinen konnte, kommt allein ihre Mutter in Betracht (zu demselben Schluß gelangt, wie ich nachträglich sehe, Lafaye a. O. 31; doch sei dahingestellt, ob er darum auch Sostrata an der Ringerkennungsszene mußte teilnehmen lassen). Dann aber haben wir in 830 f. den Niederschlag jener Episode des Originals und zum Inhalt und der konzisen Ausdrucksweise von 831 paßt die Donatbemerkung von 825 vorzüglich. Bloß der aus dem Terenzischen *rogat, unde sit* zu erschließende griechische Vers **πόθεν σὺ τὸν δακτύλιον ἔλαβες τουτονί;**, den der Übersetzer in anderem Zusammenhang eben 825 nachbildete, scheint die irrtümliche Versetzung der Kommentarnotiz verursacht zu haben (zu falschen Lemmata in den Donatscholien vgl. P. Wessner, W. f. kl. Ph. 1907, 1400; 1912, 1231; 1913, 1234). Darf man nach dem Gesagten die Anagnorisis im Original auf der Bühne gespielt

erachten, wird Stavenhagen mit Recht eine ziemlich weitgehende Umgestaltung des letzten Teiles der Hecyra durch Terenz annehmen, da sich auch bei diesem in der Szenenfolge V 2—3 alles wohl zusammenschließt; bedingt mag sie letzten Endes durch die Freude des römischen Publikums an Soloarien sein (s. ob. Don.), sie mit der von Leo S. 236² vermuteten Neubearbeitung der Komödie für 160 v. Chr. in Verbindung zu bringen, ist leider unbeweisbare Hypothese. In der eigentlichen Exodos (V 4) dürfte der Dichter zur Vorlage zurückgefunden haben; das Fehlen eines Abgangs für Bacchis ist nur durch eine Lücke, wie sie Fleckeisen nach 872 statuierte, erklärlich.

XIX.

Das vierte von Terenz übertragene Lustspiel Menanders sind die einen Adelphoe, die in Stoff und Aufbau lebhaft an den Hautontimorumenos erinnern und ungefähr der gleichen dichterischen Periode angehören könnten. In ihrer Stellung zur Einheit der Zeit sind sie der Perikeiromene näher als der fabula duplex, da die für die ganze Handlung grundlegende cena Aeschini (26) mit anschließendem Hetärenraub (88 ff.) auf Abend und Nacht des Vortags, mithin nicht wie das üppige Gelage bei Chremes in den Rahmen des Stücks, sondern wie die Ertappung der Glykera in die Vorfabel fällt. Wenigstens darf man das vom Original voraussetzen, während Terenz in Verwendung einer in den Plautinischen *Commorientes* übergangenen Entführungsszene des Diphilos noch den Raub selbst auf die Bühne bringt, nachdem man zuvor erfahren hat, daß schon die ganze Stadt darum weiß (92 f.); so wird eine arge, kaum irgend entschuldbare Konfusion in die zeitliche Ökonomie getragen[1]) und moderne Kritik müßte sich bei der im 5. Prologvers gestellten Alternative unbedingt für das *vitio duci* entscheiden. Auch Varro wird übrigens, wenn er das Terenzische *principium* dem Menandrischen vorzog (Suet. Vit. Ter.), die dem Einschub vorausgehende Partie im Auge gehabt haben.

Der Kontamination ist der von Menander zweifellos gegebene Aufschluß über die Rolle Ctesiphos bei der Entführung und damit die Erklärung dafür zum Opfer gefallen, wieso Demea erst nachträglich (355 f.) von der Beteiligung auch dieses in eigener Obhut stehenden Sohnes erfahren konnte. An der offenbaren Diskrepanz zwischen 90 f., 155 ff., 328 einerseits und 355 f. anderseits sucht sich die heutige Terenzapologetik ebenso vergeblich herumzudrücken wie am Versprechen des Aeschinus in 940 (gut beurteilt dieses C. Bardt, Römische Komödien deutsch, Bd. I Einl. S. XXXII). Ctesiphos Verwicklung in die Raubaffäre wird ganz willkürlich zum Gerücht, das *promisi ego illis* seines Bruders zur Notlüge gestempelt. Als weit unbedenklichere Kürzung kommt vielleicht auch das Fehlen der Rückkehr der um die Hebamme geschickten Canthara in Betracht (s. 486 ff.), dagegen hat Terenz selbst mit der von Donat zu 511 bezeugten gelegentlichen Streichung der tatsächlich unentbehrlichen Hegioszene nichts zu tun (Cl. C. Conrad, University of California Publications 1916, 291 ff.).

Auf den Hautont. weisen rein äußerlich die zwei Paare Syrus-Dromo und Sostrata-Canthara (beachte hier die Gleichheit des Verhältnisses, wie sie aus der Anrede *mea nutrix* Haut. 617 ∾ Ad. 288 hervorgeht), in der genialen Herbeiführung der Katastrophe durch die knappe Botschaft Dromos in 776 und dem weit harmonischeren Ausgang in 997 (s. S. 101) meint man den künstlerischen Fortschritt zu verspüren. Auch hier kehrt das Nebeneinanderlaufen des freien und des mit einer richtigen Ehe[1]) endenden Liebesverhältnisses (vgl. Samia, Haut. und Eunuch) im Pendant Ctesipho-meretrix und Aeschinus-Pamphila wieder und Hand in Hand damit geht einerseits die vom Sklaven Syrus[2]) veranlaßte Zurichtung des Hetärenschmauses (285 ff., 376 ff., 420 f., 588[3])), anderseits die von den Alten Hegio und Micio mit Sostrata getroffenen Vorbereitungen zur Hochzeit des Aeschinus (598 ff., 635 f., 706, 719, 729 ff., 787, 899 f.); daß auch diese mit ähnlicher Lustbarkeit verbunden sein sollte, zeigen die fast gleichlautenden Aufforderungen Ctesiphos (287) und Micios (842, 854). Das Motiv der von Syrus neben der auch ihm vergönnten (s. 776 und *nobis* in 285) cena für seinen τρόφιμος ausdrücklich für sich

[1]) Auch andere Mängel der Interpolation weist mit erfreulichem Objektivismus C. Marchesi nach (Stud. Ital. 1912, 291 f.), der freilich zuletzt (S. 293) selbst in gewissem Grade zum Anwalt Terenzens wird.

[1]) Vgl. 696, 699, 706, 719, 734 f., 787, 889 f., 899 ff.

[2]) Seiner Anordnungen wegen ist der ebenso wenig Koch zu nennen wie Dikaiopolis (Ach. 1005 ff., 1040 ff.), Trygaios (Fried. 1195 ff.) oder Peisthetairos (Vög. 1579 ff.); die letzterwähnte Aristophanesszene berührt sich übrigens eng mit 375 ff. der Adelphoe: beidemal stellt sich die angeredete Person mit ihren kulinarischen Vorbereitungen so beschäftigt, daß sie vorerst nur ganz abgerissen antwortet.

[3]) Zu *prandium corrumpitur* des drängenden Dieners vgl. Plaut. Pseud. 892.

selbst veranstalteten Vorsorge (589 ff.), mit der er wohl auf seine Rechnung kommt (763 ff., 774 f., 785 f.), werden wir in der Plautinischen Bearbeitung der anderen Adelphoe zu dem die ganze Exodos füllenden Sklavengelage ausgeweitet finden, das neben dem hinter der Bühne stattfindenden Herrenmahl die Doppeltafel des Friedens widerspiegelt.

Gewiß ist auch bereits im Original zu den im Mittelpunkt stehenden Liebesaffären der beiden Jungen zuletzt die Verbindung von senex und anus getreten; daß nämlich im Donatscholion zu 938 gegen Lessing (Hamb. Dram. St. 100) an der deponentialen Bedeutung des *gravatur* festzuhalten ist, hat Leo noch in der Literaturgeschichte S. 245[2] mit Recht betont, den Ausschlag scheint mir der Sinn von *ne gravare* in 942 zu geben, da der Kommentator seinen Ausdruck offenbar dem ihm vorliegenden Text entnimmt (vgl. auch Plaut. Epid. 283). So haben wir denn auch hier etwas den für die Hiereia ausdrücklich bezeugten triplices nuptiae Verwandtes: das Alter der einzelnen Paare ist analog; richtige *γάμοι* aber sind jedesmal nur zwei, handelt es sich doch im dritten Fall hier um Buhlschaft, dort um Wiedervereinigung einstmals Vermählter. Letzteres Motiv ist dann in den Epitrepontes und der Vorlage des Stichus gleichermaßen tonangebend. — Daß bei unserer Deutung der Donatstelle der Zusatz *ergo Terentius* **εὑρετικῶς** *„bloß eine in drei, vier Versen ausgedrückte Nuance bezeichnet“* (Kauer, Ausg.[2] Einl. S. 16), ist ebenso unrichtig, als es nach der anderen Richtung hin verfehlt ist, mit Fielitz (Fleck. Jahrb. 1868, 677 ff.) oder Gustarelli (Riv. di stor. ant. 1908, 301 ff.) den ganzen Schluß der Komödie von 855, bezw. 882 an als bloße Zutat des Übersetzers aufzufassen. Zwei weitere Bemerkungen des Kommentators lassen vielleicht noch durchblicken, worin Terenz die Vorlage änderte, und tragen dann auch zur Lösung des Problems von Micios Hochzeit wesentlich bei. Hinsichtlich dessen Verweigerung des von seinem Bruder für Syrus erbetenen Vorschusses heißt es zu 981: *hoc egit Terentius, ut conversis officiis usque adeo prodigum faceret Demeam, donec parciorem redderet Micionem* und betreffs Micios Staunen über die Sinnesänderung des Dem. zu 984: *animadvertendum est, qua calliditate Terentius quaerens finem fabulae complere laetitia per ipsum Demeam muneratur universos, qui in tota comoedia tristis ac saevus interturbavit et vociferatus est.* Da wird lediglich die aus der Übertreibung des inneren Wandels entspringende Initiative des Alten durch Terenz zwecks possenhafter Ausgestaltung der Exodos eingeführt genannt und eben diesem grotesken Umschwung

zuliebe ist der Bruder jetzt in die Rolle des stets Zögernden und nur gezwungen Nachgebenden gedrängt, der sich gegen die eigene Vermählung gleichermaßen wie gegen die Belohnung des Sklaven sträubt; an sich wird beides auch bei Menander nicht gefehlt haben. Hinter der psychologischen Verzerrung mag aber mehr als die Sucht nach plumper Komik stecken: Terenz scheint an seinem Vorbild Kritik zu üben[1]), am Umschlag des einen senex[2]) nicht minder als an der späten Ehe des andern. Darum stellt er diese durch Micios scharf ablehnende Worte wie *ineptis* (934), *asine* (935), *deliras* (936), *insanis* (937) und umständliche Zusammenfassung der Gegenargumente (938 f.: s. die *quis quid quando quomodo*-Analyse des von Karsten dem Donat abgesprochenen Scholions) als Wahnsinn hin[3]), während er jenen als unglaublich, d. h. bestenfalls erheuchelt darzutun trachtet; so gewinnt die Notiz zu 992 *hic ostendit Terentius magis Demeam simulasse mutatos mores quam mutavisse* an Bedeutung und erklärt sich der schließliche, mit der im Selbstgespräch (V 4) geäußerten Gesinnung allerdings unvereinbare Rückfall. Man wird an den Demos der Ritterexodos erinnert, trotzdem dessen abermaliger Umschlag mit Terenzischen Reflexionen gar nichts zu tun hat. — Nach dem Gesagten gehört die Moralpredigt Demeas für seinen Bruder (985 ff.) mit der Rechtfertigung jener Heuchelei offenbar der lateinischen Bearbeitung an und die von Aeschinus 995 f. betonte Ergebung in die patria potestas (s. das zu Pers. III 1 Bemerkte) fügt sich gut dazu. Gegen 992 bis 996 bedeutet dann eigentlich des Alten Zugeständnis im letzten Vers ein neuerliches Umschwenken: hier hat Terenz endgültig zum Menandrischen Ausgang (s. ob.) heimgefunden.

---

[1]) Daß und wie es geschieht, dürfte für seine s e c h s t e (u n d l e t z t e) Übertragung, als welche die Adelphoe in der Bembinusdidaskalie erscheinen, eher passen als für eine *secundo loco acta etiam tum rudi nomine poetae* (Don. Praef. Ad. I 8*).

[2]) Daß wir nämlich im Demeamonolog 855 ff., wo eine aufrichtige Umkehr und Besserung beschlossen wird, noch auf rein Menandrischem Boden stehen, hat Gustarelli mit Recht gegen Fielitz festgehalten. Der Sinneswechsel ist übrigens das einigende Band für die ganzen bei Terenz locker genug aneinander gereihten Schlußszenen, insofern das V 4 theoretisch Erörterte in V 5—9 zur praktischen Anwendung kommt.

[3]) Auch Micios Bezugnahme auf die von seinem Adoptivsohn der Sostrata und ihrer Tochter gegebene Zusage (940: *Promisti autem? De te largitor, puer*) erhielte im Munde des Kritikers besonderen Sinn.

XX.

Seitdem Schölls Polemik (Fleck. Jahrb. 1879, 45 f.) gegen Ritschl (Parerg. 270 f.) wieder die Aufmerksamkeit auf das Platoscholion (p. 276) gelenkt hat, welches die Sentenz Ad. 804 aus Menanders *Ἀδελφοὶ β΄* herleitet, gilt die Priorität der Stichusvorlage allgemein; indes lehren die bald als *πρότεραι* (Hephaist. S. 41, 11 Consbr.; erst Hemsterhus hat hier die einstimmige Überlieferung geändert), bald als *δεύτεραι* (Athen. 29 A), bald schlechthin als *ἕτεραι* (Schol. z. Thesm. 298) bezeichneten verlorenen Thesmophoriazusen, daß es sich hier gelegentlich um einfache Buchzählungen handelt, die keinen chronologischen Gewißheitsschluß gestatten. Das Argument aber (vgl. die späten Imbrioi) rückt das Plautinische Stück nahe an die Epitrepontes, die in ihnen gegen den Willen des Vaters dem rechtmäßigen Gemahl treu bleibende Gattin kehrt hier gedoppelt wieder und der antike Herausgeber, der die jüngere, 37 ff. Panegyris wegen zu geringer Standhaftigkeit tadelnde Schwester auf den Namen der Smikrinestochter taufte, hat das vielleicht nicht ganz zufällig getan[1]).

Aus der mächtigen Rolle des Symposionmotivs in der Exodos, die den Vergleich mit der des Persa herausfordert, den Schluß zu ziehen, der Stichus als Ganzes sei eine noch der *Μέση* nahestehende Jugenddichtung Menanders (s. Süß, Rhein. Mus. 1910, 452 ff.), war sehr gewagt; in Wahrheit ist Leos Hypothese (Nachr. Gött. Ges. Wiss. 1902, 381 ff.), Plautus habe drei disparate Fragmente zusammengeschweißt, weder durch die Verfechter völliger Einheitlichkeit wie Süß a. O., Schwering S. 184 und Prehn 52 ff.[2]) noch durch die Vermittlungsversuche

[1]) Da übrigens Aeschinus' Geliebte und künftige Gattin ebenso heißt, sei erwähnt, daß die Terenzischen Brüder das im Schiedsgericht bedeutsam entfaltete Ringmotiv V. 347 vollkommen entsprechend in nuce enthalten.

[2]) Daß allerdings auch moderne Lustspiele, die mit Kontamination nichts zu schaffen haben, einen verblüffend ähnlichen Wandel im Ethos aufweisen können, zeigt Holbergs *Wankelmütige*, die C. Morburger im Vorwort seiner Übersetzung (1. Band, München 1914), S. XIX also charakterisiert: „*Der dritte Akt fällt nämlich vollständig aus dem Stile der ersten zwei Akte. Während diese ein feines Charakterlustspiel und stark von Molière beeinflußt sind, ist der dritte Akt eine Harlekinade, fast ein Rüpelspiel, in dem die drei Diener dominieren . . . In dem ersten Akte gibt sich Holberg noch ganz dem Einfluß Molières hin, am Schlusse des zweiten Aktes treten die — burlesken — Diener schon markanter in den Vordergrund, um im dritten Akte die Herren der Szene zu sein.*“

Enks (Mnem. 1916, 22 ff.[1])) überzeugend widerlegt[2]) und wahrscheinlich sind vom Anfang der Komödie bloß die exponierenden Szenen der Schwestern allein und im Gespräch mit dem Vater sowie die Botschaft des servus currens (274 ff.)[3]) als zu den Adelphoi gehörig anzusprechen, während freilich auch das Gerippe der Handlung im Mittelstück, d. i. die glückliche Heimkehr des brüderlichen Gattenpaares und die Beilegung ihres Zwistes mit dem Schwiegervater (Plautus bringt letztere 408 ff. und von der Gegenseite beleuchtet 505 ff. als reines fait accompli), desgleichen das Motiv eines zur Feier veranstalteten Schlußgelages von ebendort stammen wird. Hat also Leo sicher insofern recht, als er die besondere Ausbreitung der Parasitenrolle[4]) und des Zechthemas als Folge Plautinischer Kontamination bezeichnet, so geht er darin zu weit, darum den Mittel- und Endteil des Stichus von der Exposition, mithin überhaupt von den Adelphoi loszureißen[5]), zumal er selbst

[1]) Enk will mindestens die Gelasimusszene des Mittelteiles noch den Adelphoi geben, ohne indes die von Panegyris 151 ff. beabsichtigte Sendung des Parasiten zum Hafen, wo bereits Pinacium wacht, durch die S. 25 vorgebrachte spitzfindige Vermutung „*parasitum autem si mittit, qui haud dubie sperat se adventu fratrum ad multas cenas opiparas vocatum iri, certo scit eum optime peracturum esse, quod velit*“ hinreichend zu rechtfertigen; Prehns diesbezüglicher Versuch (a. O. 59) ist noch weniger gelungen. Man beachte auch, daß Gelasimus, was von ihm gewünscht wurde, schließlich gar nicht erfährt, sondern 397 sogar brüsk wieder weggeschickt wird (vgl. Anm. 4).

[2]) Zurettis Einleitung seiner neuen Turiner Ausgabe von 1917 dürfte nach Barones Rezension (Boll. di fil. class. 1917/8, 94 ff.) das Kompositionsproblem nicht weiter fördern, Prescotts Aufsatz aber (Class. Phil. 1916, 136 ff.) war mir noch nicht zugänglich.

[3]) Vgl. ihr Gegenstück, Getas Hiobspost, in den anderen *Brüdern* (299 ff.), auch das eine echte Laufburschenszene (s. 320 ff.) und durch ihren Inhalt, den verhängnisvollen Irrtum des Sklaven, vielleicht eine Stütze für den echt menandrischen Charakter der Byrriaepisode Andr. 420 ff. (s. das S. 88 A. 3 zur Herkunft des Charinusgegenspiels Bemerkte).

[4]) S. die gewaltsame Vorbereitung von IV 2 durch die an ihrem Platz unwahrscheinliche Frage Pamphilipps 574, mit der er sich neuerdings bis 623 verzögert, wiewohl er schon 534 f. in sein Haus abgehen wollte und nur Antipho zulieb 538 f. noch eine Weile innehielt. Nicht geschickter ist die Einleitung von III 2, wo Epignomus, bloß um mit Gel. zusammenzutreffen, nach 435 unwahrscheinlich lang auf der Bühne verweilt, und zwar so, daß er während des unmittelbar anschließenden Sklavenmonologs völlig zurücktritt.

[5]) Da er a. O. 382 sogar gegen die Zugehörigkeit der Nachricht Pinaciums zum Menandrischen Original wegen ihrer aus dem 2. Akt sich ergebenden engen Verquickung mit der Figur des Parasiten Bedenken erhebt, kann ihm allerdings Enk S. 27 f. die Unwahrscheinlichkeit vorhalten, daß die Ambrosianische Didaskalie dort von einer Übertragung der Adelphoi sprechen sollte, wo im ganzen nur etwa die ersten 150 Verse aus dieser Vorlage stammten.

(Plaut. Forsch.[2] 168) die Szenen des dritten und vierten Aktes, da sie den veränderten Charakter der Brüder vorführten, im Sinne der Menandrischen Konzeption geschrieben nennt. Seine radikale Analyse hat ihn a. O. auch gegen die Verknüpfung des Endsymposions mit der vorhergehenden Handlung etwas ungerecht werden lassen; tatsächlich ist sie nur so weit weniger organisch als im Persa, als es, trotzdem der Stichus, im ganzen genommen, kein Sklavenstück wie jenes ist, die Bedienten sind, die schließlich auf offener Szene pokulieren; die von Plautus vorgenommene Titeländerung geht mit dieser Abschwenkung Hand in Hand, auch ist letztere beispielsweise im *Frieden* vorgebildet. Welche Bedeutung der cena im Original zukam, erhellt aus V. 415, wo man von e i n e m bei Epignomus verabredeten Freuden- und Versöhnungsmahl hört, an dem Bruder und Schwiegervater teilnehmen sollen. Die Zurüstungen dazu befiehlt Pinacium gleich bei seiner Botschaft von der Ankunft des Herrn (357 ff.), im Zusammenhang damit gibt Panegyris die rituellen Weisungen (396); daß der Schmaus gerade in ihrem Hause zugerichtet wird, ist durch das frühere Eintreffen ihres Gatten (390, 416 f.), seine reiche Beute (374 ff., bes. 377, 380 ff.) und die Knauserei Antiphos (554) hinlänglich begründet. So weit Menander, bei dem wie bei Plautus 510 ff. der alte Geizkragen[1]) noch dem Pamphilippus scheinheilig erklärt haben dürfte: *vocem ego te ad me ad cenam, frater tuos ni dixisset . . . et magis par fuerat me vobis dare cenam advenientibus quam me ad illum promittere, nisi nollem ei advorsarier.* Dem römischen Publikum aber mag der Bearbeiter mehr haben bieten wollen als die Andeutung eines einzigen hinter den Kulissen stattfindenden Deipnon; deshalb läßt er Antipho in Verleugnung seiner Wesensart die Generaleinladung für den nächsten Tag unmittelbar beifügen, und da auch der andere Schwiegersohn nicht zurücksteht (516), bekommen wir drei cenae auf einmal; deshalb soll auch ein Symposion auf die Bühne selbst, und damit die Lustigkeit derb genug wird, müssen Sklaven her. So wird der Schluß einer Schwesterkomödie des Persa adaptiert, der richtige

---

[1]) Vgl. seine treffliche Beurteilung durch Epignomus 410 ff., das eigene Geständnis 519 ff. und die früher (132) den abwesenden mendici generi bekundete Verachtung : hier liegt seine Stellungnahme gegenüber der ehelichen Treue seiner Töchter begründet, er ist ganz vom Schlag der ängstlich rechnenden soceri im Z-Fragment der Epitr. (13 f.) und auf dem 2. Petersburger Blatt (wie der gute Vorsatz des heimgekehrten Epign. in 576, noch deutlicher die Erklärung 629 f. — 628 L. — zeigt, entspricht auch der ehemalige Leichtsinn des Brüderpaars den in den griechischen Bruchstücken gegen den Schwiegersohn erhobenen Anschuldigungen).

Schauplatz vor dem Haus des Pamphilippus[1]) gewählt, der unterdessen selbst beim Bruder nebenan speist, die Ausgelassenheit des Persagelages mit seinem päderastischen Einschlag durch die Stellung Stephaniums[2]), die gleichzeitig zweien sich hingibt (434, 750), fast übertroffen. Wie beide Stücke sich auch durch ihre Rechtfertigung des servus amans potans-Typs berühren (Stich. 446 ff. wendet sich diese zwar deutlich an die nichtathenischen barbari, Pers. 25 ff. aber kann sie, wie Men. Her. 15 ff. dartut, ohne weiteres der Vorlage entstammen), ist das Sklavensymposion jedesmal (P. 28 ∾ St. 422) als Eleutherienfeier gedacht; auch in unserem Falle ist es nicht bloß mit der mittleren Partie der Komödie (421 ff.), sondern sogar mit der Vorfabel (s. 430 ff., bes. 653 f.) ganz sorgsam verknüpft und desgleichen zeigen die beiden Selbstgespräche des Stichus (III 1 Schluß, V 1) und Stephaniums (V 3) seine liebevolle Einarbeitung. Im übrigen gemahnen Verse wie 686 f. oder 775 (*Prell*-Motiv!) an die Aristophanische Ἀρχαία: in diesem Punkt sei vor allem auf Süß' Darlegungen S. 453 f. verwiesen, der auch für den ἀπόλογος Antiphos (IV 1) und den Schlußtanz mit Recht an die letzten Wespenszenen erinnert (Sagaristios Herausforderungen in 769, 772 haben ein genaues Vorbild in denen Philokleons 1497 ff.); das den Hauptunterschied vom Gelage der Persaexodos (Dordalus) begründende Fehlen eines eigentlichen ἐξαπατώμενος ist durch Vorwegnahme der Parasitenabfuhr in den früheren Akten wettgemacht. Schließlich erwähne ich das für die Situationsverwandtschaft mit dem Petersburger Stück und dem Schiedsgericht (s. ob. S. 92) charakteristische Plusquamperfekt *dederat dotem* in 560 und den Anklang an den γάμος τριπλοῦς in den vorgeblichen Heiratsplänen des Alten (108), der sich zuletzt mit einer unbemittelten Hetäre zufrieden gibt (564 ff.).

Eine halbwegs genaue zeitliche Fixierung der Plautinischen Vorlage ist kaum möglich; immerhin läßt sich nach dem Gesagten die Priorität der von Terenz bearbeiteten Adelphoi vermuten, anderseits dünkt die Ähnlichkeit der im Stichus eingeführten Gattenpaare mit denen der offenbar 296/5 aufgeführten Imbrier evident (nur daß die Männer hier scheinbar von Haus aus arm, dort erst

---

[1]) Daß dieses an das Epignoms grenzt, erfährt man erst im Zusammenhang dieser Vorbereitungen (452); V. 148 läßt über die Entfernung beider im unklaren (s. Frickenhaus a. O. 26).

[2]) Ihr Hinzutreten in der eigentlichen Schlußszene ist von ähnlicher künstlerischer Bedeutung wie das des Kupplers im Persa (s. ob. S. 62), ihr Verhältnis zu den conservi die Umkehr desjenigen zwischen Dikaiopolis und seinen χρυσίω.

nachträglich verarmt sind): so sei zu Pinaciums Worten „*si rex obstabit, regem ipsum prius pervortito*“ (287) auf die anfangs 294 (vgl. C. I. A. II 300) erfolgte Übergabe Athens an den *βασιλεύς*[1]) Demetrios Poliorketes aufmerksam gemacht[2]).

XXI.

Wie im eben behandelten Stück die gegen das Ende überhandnehmende Bedeutung des erst im dritten Akt eingeführten Sklaven Plautus veranlaßt hat, den Titel der Hauptvorlage durch den Namen Stichus zu ersetzen, steht die im konträren Sinn erfolgte Umtaufe der Bacchides mit der Exodos ersichtlich im Einklang.

Nun ist da das vorzeitige Verschwinden des siegreichen Chrysalus[3]) nach 1075 längst aufgefallen (vgl. J. Baar, De Bacchidibus Plautina quaestiones, Diss. Kiel 1891, 62) und den naheliegenden, auch von Baar gezogenen Schluß, die letzte Szene (1120 ff.) als von Plautus anderswoher entlehnte Zutat aufzufassen, vermag selbst Prehns Hinweis (S. 65 f.) auf die frappante Situationsähnlichkeit zwischen V. 1117 und dem durch Suidas für Menanders *Δὶς ἐξαπατῶν* bezeugten Fr. 124 K. nicht zu entkräften; denn, die Übereinstimmung zugegeben, geht *αὐτῶν*, wie *ambos* zeigt, auf die Söhne, und daß der ebenso unverschämte wie findige Sklave nicht gewagt hätte, sich schließlich wieder zu zeigen und bei einer Aussöhnung der Alten und Jungen auch sich zu rehabilitieren, ist schwer glaublich. Sonach wären die Endverse des grex (1207 ff.) als Plautinische Rechtfertigung des durch Kontamination angefügten Eifersuchtsmotivs zwischen Vater und Sohn zu deuten. Dabei lehrt

[1]) Zu diesem Titel vgl. auch Wilhelm, Urk. dram. Aufführ. 130 f.

[2]) Durch die 490 f. erwähnte ambracische Gesandtschaft war schon F. Hüffner (De Plauti comoediarum exemplis Atticis quaestiones maxime chronologicae, Diss. Göttingen 1894, 44) daran auf eine ganz entsprechende Datierung geführt zu werden; die freiheitslustige (Diod. XVII 33) Stadt braucht sich, da Alexander sie 294 v. Chr. seinem Helfer Pyrrhus zu überantworten im Begriffe stand (s. Plut. Pyrrh. 6, 3 ff.), kaum völlig passiv verhalten zu haben. In der Gleichsetzung des *rex* mit Demetrios und der Ablehnung des Gedankens an einen auswärtigen oder (so neuerdings Prehn S. 61) den attisch-sakralen König ist Hüffner S. 46 offenbar beizupflichten.

[3]) Aus dem übernommenen Wortspiel von 240 (hier noch der Deutlichkeit halber *chryso* für *auro*), 703 f. und vielleicht 1059 erhellt die Namensgleichheit des Sklaven in der Vorlage.

der ganze color[1]) (1162 ist sogar noch ein *ναὶ γάρ* stehen geblieben) die griechische Herkunft von V 2, und da die hier auftretenden Personen in vollkommener Harmonie zu den früheren Teilen des Spiels gezeichnet sind, müßte man zu der methodisch mißlichen Annahme einer Verschmelzung zweier ungemein ähnlicher Stücke greifen. In diesem Fall empfiehlt es sich schon prinzipiell, ein einziges Original vorauszusetzen und die wahrgenommene Besonderheit auf dessen Verfasser zurückzuführen: daß der hier aber Menander ist, ließe sich auch ohne Ritschls glückliche Identifikation des *Δὶς ἐξαπ.* mit den Bacch. als ziemlich gewiß betrachten.

Man vergleiche nur die Berührungen des ersten Aktes[2]) mit den entsprechenden Stichusszenen, im einzelnen die Einladung Epignoms an seinen Bruder (533) mit der korrelaten der Bacchis an ihre Schwester (105) oder Pinaciums Weisungen (347 ff.) mit Bacch. Fr. III (VI) f. (von Ribbeck, Rhein. Mus. 1887, 112 richtig einem petulans servus zugewiesen), dann besonders die Verwechslung und Verkennung des Charakters beider Jünglinge (454 f.) mit ihren Analogien im Hautontimorumenos und den Adelphoe, die schiefe Position des Pistoclerus und seine Ertappung durch den Pädagogen (477 ff.) mit der Überraschung des in ganz ähnlicher Lage befindlichen Clitipho durch seinen Vater (Haut. 562 ff.), die Figur des

[1]) Beiläufig sei da zu dem 1121 ff. breit ausgeführten Vergleich von senes und oves auf den Sosiastraum des Wespenprologs (31 ff.), zur Metapher in 1199 auf das oben S. 48 f. zum Namen und Wesen Teredons in der Thesmophoriazusenexodus Bemerkte verwiesen.

[2]) Bei Menander fand dieser, wie die heutige, von Conr. Clinton neuerdings zu Unrecht abgelehnte Deutung des langverdächtigten V. 107 klarlegt, ebendort durch das Erscheinen des *ὄχλος μειρακυλλίων* seinen Abschluß. Übrigens ist die übliche Anordnung von 105—108 verkehrt und wird schon durch die unsinnige Motivierung des *eamus hinc intro, ut laves* mit *nam, uti navi vecta es, credo, timida es* genügend widerlegt; zwei Schlüsse sind hier ineinandergeraten, zu deren Scheidung die handschriftliche Wiederholung von 106 nach 107 den Weg weist. Nur in der umgekehrten Abfolge beider Verse ist der Hinweis auf die mutmaßliche Furchtsamkeit der Schwester am Platz, denn eben darum will Bacchis, die 107 spricht, vor dem Einzug der *turba* (s. Berl. phil. W. 1912, 1010, 1299) in ihr Haus abgehen; V. 108 aber gehört zu jenem andern Schluß, der das Verlassen der Szene, von der Zurüstung des Bades abgesehen, mit der Müdigkeit der Angekommenen begründete, also 105, 106, 108 aneinanderreihte und in 106 natürlich statt *timida* etwa *lassa* bot: das begründende *uti navi vecta es* paßte zu beiden Prädikaten. Von den beiden Fassungen nun 105, 107, 106 ∾ 105, 106 (mit obiger Änderung), 108 eliminiert diese die für die römische Bühne überflüssige Hindeutung auf den Chor. Das *ire in lectum* endlich involviert keinen langen Schlaf, sondern eine kurze Ruhe, wie sie auch die Alten nach dem Bade liebten.

Konfusionsritters Lydus mit der Byrrias (Andr. 420 ff.) oder Getas (Ad. 326 ff.), die Erbostheit des irregeführten Mnesilochus gegen den vermeintlichen Verräter (500 f., 534 ff.) mit der Charins gegen Pamphilus (Andr. 625 ff.), seine gekränkte Eifersucht (500 ff.) mit der Phaedrias im Eingang des Eunuch, die Drohungen des Bramarbas Cleomachus mit den breiter ausgeführten seines Kollegen Thraso (Eun. 771 ff.), endlich die Scheinheiligkeit des Chrysalus (981 ff., 1012, 1018) mit der des Syrus (Haut. 579) und ihre Bevormundung anderer bei Geldgeschäften (B. 881 ff. ∾ H. 829 ff.): diese Gegenüberstellungen bewegen sich vorwiegend im Kreise wahrscheinlicher Frühwerke Menanders, darunter der *pädagogischen* Stücke (Haut., Ad.), mit denen die Bacchides schon durch die Gestalt des Lydus (138, 142 u. s.) verwandt sind; die Beziehung seiner Lobrede auf die alte Zucht (420 ff.) zu den Ausführungen des *Δίκαιος λόγος* im Wolkenagon (961 ff.) ist lang erkannt. Man wird also auch die Hetärenkomödie dem jüngeren Menander zu geben geneigt sein und sich somit der seinerzeitigen Vermutung Leos (Herm. 1883, 559; angenommen auch durch Hüffner 35 ff. und Prehn 70) freuen, der in dem V. 912 genannten Demetrius den Phalereus erblickte, und an Wilamowitz' Hinweis auf die vierfache Doppelung im Stücke erinnern (zweifacher Betrug, zwei Jünglinge, zwei Hetären, zwei Alte: s. Neue Jahrb. 1899, 517), was gleichfalls zur fabula duplex des Haut. zurückführt. Dieser Zusammenhang (vgl. die früheren Ausführungen zur Heirat Clitiphos) wirft aber auch auf die in den Bacchides so oft anstößige Deviation des *„frivolen Schlusses“* neues Licht; man wird ihn nicht mehr vom Vorhergehenden loslösen müssen und 1207 ff. vielmehr als Menandrische Entschuldigung nach Art der im Ausgang des Perikeiromeneprologs (42 ff., bes. 47 ff.) vorgebrachten werten dürfen.

Des weiteren gemahnt die abfällige Bemerkung des Chrysalus über die herkömmlichen Heldentaten seiner inferioren Kollegen Parmeno und Syrus (649 f.) an die S. 77 zu Fr. 367 der Erstlingskomödie Orge und gewissen Figuren im Haut. erörterte Abkehr vom Traditionellen, während der Sklave als Hauptintrigant (Chrys. in Bacch. und Syr. im Haut., weniger Parm. im Eun.) eine Konzession Menanders an Bedientenstücke vom Schlag des Epidicus, Persa, Pseudolus, Truculentus, des im Ausgang des Stichus verarbeiteten Spieles ist. Auch der am Haut. beobachtete nervöse Zug findet sich z. B. in dem auf bloßen Theatereffekt berechneten Meinungsumschwung 695 ff. und 698 ff. wieder, wo erst Chrysalus, dann plötzlich Mnesilochus die Chance eines neuerlichen Täuschungs-

versuchs skeptischer beurteilt, und hierher gehört letzten Endes das Problem des *Doppel*betrugs.

Leo hat da die Hypothese seines Schülers Fränkel (De media et nova comoedia quaestiones selectae, Diss. Gött. 1912, 100 ff.) durch Aufnahme in die Literaturgeschichte (S. 120) ausgezeichnet, wogegen Prehn 66 ff. den Plautinischen dolus triplex wieder auf eine **διπλῆ ἀπάτη** zu reduzieren sucht und die Kontaminationstheorie ablehnt. In der Tat hat bereits Ritschl (Parerg. 405) Nicobuls Entrüstungsruf *hocine me aetatis ludos bis factum esse indigne?* (1090) fälschlich mit 1128 *Pol hodie altera (ovis) iam bis detonsa certo est* in einem Atem genannt, Fränkel aber bezieht sich bei der Behauptung, Plautus habe die eigene Einlage des dritten Betruges schließlich wieder vergessen, lediglich auf erstere, an sich solcher Auffassung allerdings günstige Stelle, während doch die 1128 erwähnte Doppelschur nur auf die zweimalige Abzapfung des Geldes durch den zweiten und dritten Trug gedeutet werden kann (vgl. 974 f. das andere Bild von der *duobus solis ictibus* bewerkstelligten Niedermetzelung der 400 Priamossöhne, womit die Gesamtzahl der dem Alten abgeknöpften nummi gemeint ist) und auch die 1185 und 1189 in Aussicht gestellte Rückerstattung der halben Summe, d. i. der durch Chrys. dem Mnes. überbrachten 200 Philippi aurei klar auf die zweifache Prellung Nicobuls hinweist. Ihre Einleitung ferner (703 ff.), wo 707 f. ausdrücklich die *τρίτη ἀπάτη* involviert, ist auch Fränkel S. 104 nicht entgangen, doch faßt er sie bloß als eine die Kontaminationsspuren verwischende Interpolation; dabei wird übersehen, daß die der neuerlichen Hilfezusage des Sklaven unmittelbar folgende erste Briefaktion allein durch die zweite verständlich wird, da sie ja mit ihrer scheinbaren Denuntiation des Chrysalus durch seinen jungen Herrn diesem selbst die Erfüllung seiner nachmaligen Bitte um Geld (1026) erleichtern soll. Die beide Briefaktionen einigende List ist der vom Sklaven dem Nicobul vorgespiegelte Bruch zwischen sich und Mnes., der nicht nur den Vater dem Sohn blindlings vertrauen machen, sondern auch dem Chrys. den Anlaß zur anscheinend feindseligen Bloßstellung des Jungen (826 ff.) bieten soll: mithin ist hier bloß ein großer Kriegsplan erkennbar, aufgebaut auf der fiktiven Kontroverse Chrys.-Mnes., deren Aktion seitens des ersteren die 200 für Cleomachus benötigten Goldstücke, deren Gegenaktion[1]) seitens

[1]) Diese Bezeichnung ist im Hinblick auf die zeitliche Abfolge beider Prellungen gewählt; genauer müßte man von Haus aus bei Mnes. von Aktion, bei Chr. ven Reaktion reden.

des letzteren den gleichen für Bacchis gebrauchten Betrag zur Stelle schafft; der erste Brief aber ist lediglich die Grundlage für den zweiten. Damit fällt Fränkels Bedenken (a. O. 101) *„quis Menandro, elegantissimo poetae, tantam inventionis exilitatem tribueret, ut eum idem instrumentum (litteras a Chrysalo auctore ad senem perlatas) in una fabula bis ad eandem rem inpetrandam tam cita repetitione usurpasse crederet?“* [1]) Mit dem bloß vorbauenden ersten Schreiben konnte auch bei Menander die zweite Intrige nicht abgetan sein und warum sollte gerade Plautus dann durch zweimalige Verwendung desselben Motivs seine Vorlage verschlechtern, zumal die doppelte Briefaktion bei ihm so gründlich zu einem Ganzen verknüpft ist? — Fränkel wurde zu seiner Hypothese vornehmlich durch den Mittelteil des großen Chrysaluscanticums IV 9 geführt, dessen echtrömischen, also rein Plautinischen Charakter er richtig erkannt hat: der Übersetzer verarbeitet hier wohl einen sagengeschichtlichen Vergleich des Originals [2]), das so geschmackvoll unaufdringlich wie in den Anspielungen auf Hercules-Linus-Phoenix (155 ff. [3])), Phrixus (241 f.), Autolycus (275), Bellerophontes (810 f.) gelegentlich die Leistungen des Chrys. denen der Griechen vor Troia [4]) gegenübergestellt haben mag (kaum ausführlicher wie Plautus dann selbst 1053 f., 1058), in ganz ermüdender Breite, rekapituliert dazu — retractatores scheinen das noch erweitert zu haben (s. Leos kritischen Apparat) — den Gesamtverlauf der Komödie und gefällt sich in umständlicher Sonderung dreier Phasen im Feldzug des Sklaven gegen den Herrn. Für das römische Publikum sind die Verse 925 ff. eingelegt [5]), ihm zuliebe wird 933 die

[1]) Das Briefmotiv begegnet übrigens bereits 176 f. (389 f.) einmal.

[2]) Bei dieser Gelegenheit seien auch die von Plautus schlechthin übernommenen philosophischen Anspielungen der Vorlage erwähnt, so 324 und 791 der Scherz des Chrys. mit dem erkenntnistheoretischen Grundsatz des Sokrates, bzw. seiner Verschärfung zum völligen Agnostizismus (s. meine Darlegungen in De S. Hieronymi studiis Ciceronianis 192 f.) und 654 f. die an die Sokratischen Deduktionen des kleineren Hippias oder sein Paradoxon vom dramatischen Dichter (Plat. Symp. 223 D) gemahnende Lebensweisheit des Sklaven *nullus frugi esse potest homo, nisi qui et bene et male facere tenet*; derlei Beobachtungen sind für unsere Vorstellung von Menander wertvoll.

[3]) Beachte, wie das *satis historiarum est* in 158 jedes Zuviel abweist (die nochmalige Erwähnung des Hercules in 665 f. bekundet durch den Zusammenhang mit seiner italisch-römischen decuma offenbar Plautinischen Ursprung).

[4]) Vgl. die Erwähnung der Irrfahrten des Odysseus fr. XV (I) L.

[5]) Wie sehr sie gefielen, zeigen die in den Text eingedrungenen Neben fassungen, die die Gestalten der Sage wieder anders auf die Personen des Stücke verteilen.

Ennianische Andromacha (vgl. Cic. Tusc. III 44) parodiert [1]); die Spuren der Interpolation sind freilich noch wahrnehmbar: Nicobulus, der 920 f. den Entschluß geäußert hat, vor Bezahlung des Soldaten mit seinem Sohne Rücksprache zu nehmen, kann nicht unmittelbar durch den wiederkehrenden Chrysalus am Betreten des Hetärenhauses gehindert werden, wie es der direkte Anschluß von 979 ff. wohl gestatten würde, sondern muß vorerst ganz unwahrscheinlich zwecks neuerlicher Lektüre des erhaltenen Briefes das eigene Heim aufsuchen. Sehe ich demnach recht, hat Plautus nicht die Menandrische Intrige an sich, sondern nur ihre Auffassung durch besagte tripartitio (953 ff.) etwas modifiziert.

Schwieriger ist über Ladewigs Ansicht (Philol. 1861, 265) zu urteilen, der Plautus erst vom zweiten Akte dem Δὶς ἐξαπ. folgen läßt, für den ersten ein anderes Vorbild zu Grund legt, denn in der Tat ist z. B. Ribbecks Bedenken (Rhein. Mus. 1887, 116 [3]) hinsichtlich der Bedeutungslosigkeit der anfangs fr. V (VIII) L. betonten verblüffenden Ähnlichkeit beider Schwestern [2]) für den weiteren Gang der Handlung auch durch Baars Mutmaßungen (S. 61) oder Leos Anmerkung im krit. App. z. St. nicht genügend entkräftet. Die erst von Ritschl klargestellte mechanische Verstümmelung des Eingangs der Bacchides raubt die Möglichkeit sicherer Entscheidung, indes dürfte man obigem Vergleich mit der Vorlage des Stichus mindestens das entnehmen, daß auch hinter dem Anfang wirklich Menander steht.

Es bleibt die Verwendung des Gelagemotivs zu erörtern, das zwar der rote Faden im ganzen Stücke ist, jedoch ausschließlich dramentechnische Bedeutung hat: das von Bacchis ihrer Schwester zu Ehren veranstaltete Deipnon und Symposion wird nicht mehr um seiner selbst willen eingeführt; darum bleibt es naturgemäß der Bühne fern und Hand in Hand mit seiner Entkörperung geht der wahllose Wechsel der Benennung: *prandium* in 716 bezieht sich auf dieselbe Schmauserei, die 94 *cena* heißt und zu der die Mädchen schließlich die beiden Alten mit dem Hinweis *it dies* (1203) und *vesper hic est* (1205) drängen [3]). Die Besorgung der

[1]) S. auch den römischen color der Abschiedsverse 1072 ff. des Chrysalus (1073 erklärt bei Ritschl, Parerg. 426).

[2]) Vgl. dagegen die Wichtigkeit des gleichen Motivs Mil. gl. 240 (551 f.), Amphitr. 601, Men. 1089, wo auch wörtlicher Anklang herrscht.

[3]) Analog sagt Pistoclerus 79 f. *quid si apud te eveniat desubito prandium aut potatio forte aut cena...*, während er sich gleich darauf (87 f.) die Gefahren einer nächtlichen Zecherei mit Dirnen vor Augen hält.

Zukost übernimmt auf eigene Rechnung V. 97 Pistoclerus, I 2 kommt er bereits (s. das über den Aktschluß des Originals nach 108 Bemerkte) mit seinen Einkäufen (143) und wohl dem Koch (vgl. 131) zurück, 571 f. zieht er auch seinen wieder ausgesöhnten Freund bei, 754 ff. mahnt der Sklave die beiden, mit dem convivium zu beginnen und sich durch nichts stören zu lassen, 833 ff. ist es dann in vollem Gange, 1117 wollen es die Väter jäh unterbrechen, machen sich aber endlich selbst dazu auf (1205), nachdem auch der standhaftere Nicobulus, bei seiner Habgier gefaßt, von seiner Weigerung gelassen hat: es ist die alte redintegratio comissationis, die wir schon zur Ekklesiazusenexodos besprochen haben.

XXII.

Wie wenig die Frivolität der Schlußszene in den Bacchides dazu berechtigt, an der Autorschaft Menanders zu zweifeln, zeigt auch die nur in den Trümmern des Ambrosianischen Palimpsests erhaltene Cistellariaepisode, in der sich Alcesimarchs Vater trotz besserer Einsicht (321) nicht schämt, um die Gunst der vermeintlichen Maitresse seines Sohnes zu buhlen (306 ff.); auch dieses Lustspiel würde man ohne das bei Hermogenes aufgetauchte Originalfragment der Exposition (558 K. ∾ V. 89 ff.) mit beträchtlicher Wahrscheinlichkeit auf seinen tatsächlichen Schöpfer zurückführen dürfen. Dankbarer wäre man für den Titel der Vorlage; wiewohl die Handlung in Sikyon spielt, ist ja der *Σικυώνιος* wegen seiner Bramarbasfigur (fr. 439, 442) jedenfalls auszuschalten. Ansprechend rät Prehn a. O. 10[1] auf die *Συναριστῶσαι*: wirklich ließe sich fr. 449 zu dem um Eid und Meineid Liebender sich drehenden erregten Auftritt zwischen Melaenis und Alces. (465 ff.), fr. 451 zu den Ausstellungen der Kupplerin in 18 ff. rücken, während das fr. 450 abgelehnte Beiziehen der Außenstehenden zu den Hochzeitsfeierlichkeiten etwas an die Plaut. 782 f. zu Tage tretende Exklusivität erinnert. Daß die Eingangsbewirtung bei Selenium in der Tat ein *ἄριστον* ist, bezeugt V. 10; auf Menanders Titelgebung dürfte dann der Vergleich mit dem *Heros* (vgl. Körte, Vorw. XVI) entfernt passen, wogegen der Bearbeiter sich bei der Namensänderung wie in den Bacchides (und im Stichus) von der Rücksicht auf den Schlußakt leiten läßt. — Die Stelle übrigens, an der die cistella den Anagnorismos vollendet, legt den Hinweis auf die

Perikeiromene nahe, den auch eine gewisse Charakterähnlichkeit zwischen Alcesimarchus und Polemon empfiehlt: des Jünglings hitziger Plan, mit bewaffneter Macht gegen das Heim der übersiedelten Geliebten vorzugehen, samt dem nachher über Zureden der tertia persona gefaßten Entschluß, sich aufs Bitten zu verlegen (283 ff.)[1]), fordert geradezu die Gegenüberstellung jener bloß im zweiten Teil auf uns gekommenen Szene der Perik. (217 ff.), da der Offizier, zur gewaltsamen Rückeroberung der Geflohenen rüstend, endlich auf den eindringlichen Zuspruch des Pataikos hin den Weg friedlicher Beredung wählt — beidemal kommt die psychische Mittelstufe der Unschlüssigkeit des Erregten in den unwilligen Fragen Cist. 301 (vgl. das *mone* in 299) ∾ Per. 224 gut zum Ausdruck. Sonst mag man Alces. noch treffender mit dem Pamphilus der Andria vergleichen, der ebendieselbe Position zwischen der scheinbar geringen, ihm ganz allein ergebenen Glycerium und der vom Vater gewünschten Braut Philumena wie jener zwischen Selenium (zu ihrer Reinheit s. 87 f.) und der auf Lemnos geborenen Tochter Demiphos hat; daß die Geliebte sich hier und dort als Halbschwester der verschmähten Rivalin entpuppt, erhöht die Übereinstimmung wesentlich. Da Plautus, wie auch Frickenhaus S. 25 annimmt, seiner Vorlage im großen getreu gefolgt ist und man, von einer wahrscheinlichen Kürzung des Schlusses abgesehen (Wilamowitz, Neue Jahrb. 1899, 519[1]; Leo, Röm. Lit. 119), an eine etwa durch Beseitigung ganzer Rollen erzielte Zusammenstreichung umso weniger zu denken braucht, als Studemunds (Studien II 422[6]) Berechnung für die intakte Übertragung über 1200 Verse ergibt, läßt sich aus der Cistellaria das Aussehen der Menandrischen Andria abnehmen; zum geringen Interesse ihres Verfassers am Schicksal der sitzenbleibenden *anderen* paßt, daß die entsprechende Figur der Cist. überhaupt namenlos ist (auch in der Terenzischen Andr. begegnet Philumenas Name bloß V. 306 in der ersten eingeschobenen Charinusszene und am Schluß des unechten exitus alter). Niemals kommt hier die Nebenbuhlerin auf die Bühne noch spinnt sie im Hintergrunde eine Eifersuchtsintrige, ihre Gestalt bleibt rein schemenhaft. Dabei stellt die Cistellaria insofern das Komplement zur Andria dar, als sie den gleichen Liebeshandel von der weiblichen statt von der männlichen Seite aus betrachtet; wohl darf man beide Stücke in dieselbe, m. E. spätere Periode Menanders rücken, der die Perik. nahe zugehört. Interessant wäre der

[1]) V. 649 f. fällt Alc. nochmals in sein ungestümes Wesen zurück (s. schon 519 ff.).

zwei ersteren Verhältnis zu der dritten Komödie genauer zu kennen, deren Bruchstück aus Oxyrhynchus in O. Schröders Sammlung (Lietzmanns Kleine Texte 135) unter Nr. 5 veröffentlicht und S. 38 ff. erläutert ist.

Erwähnung verdient die aus dem Rahmen der Handlung fallende Bedeutung des Zechmotivs in der Exodos der Cist.: die Verheißung des guten Tropfens in 785 wendet sich bereits an die Schauspieler als solche, soweit sie ihre Sache gut gemacht; doch auch da wirkt der traditionelle Kontrast nach, indem ein *qui deliquit, vapulabit* dem *qui non deliquit, bibet* vorausgeht. An den Zuschauer ergeht keinerlei Einladung, er hat bloß *more maiorum* Beifall zu klatschen. — Ein anderes Gelage, das Hetärenfrühstück, hängt zwar mit der dramatischen Aktion zusammen, ist aber schon zu Beginn des Stückes vorbei (V. 15 L.); im Spiel selbst scheint für dergleichen Lustbarkeiten weder auf noch hinter der Bühne Gelegenheit, das Thema klingt nur noch in Lampadios angeblicher Bestechung der Kupplerin durch ein Fäßchen Wein an (541 f.).

Zuletzt einiges mehr zu Plautus als zu seiner Vorlage! Hin und wieder begegnet man einer eigentümlichen sozialen Verbitterung wie in den Worten der lena 25 ff. und ihrer Kollegin Melaenis 493 f., 532 f., die auf ein beträchtliches Anwachsen des Klassenhasses während des endlosen Hannibalischen Krieges schließen lassen könnten; ist doch die Cistellaria offenbar kurz vor dem letzten, den entscheidenden Sieg herbeiführenden Anlauf in Szene gegangen, den der Dichter seinem Publikum zur guten Vorbedeutung durch die personifizierte göttliche Hilfe selbst 197 ff. anbefiehlt. Eben mit Rücksicht auf die außerpolitischen Verhältnisse finde ich auch gegen Leo (Pl. F.[2] 213) das Erscheinen gerade dieses θεὸς προλογίζων trotz seiner knappen Vorstellung in 154 wohl motiviert; stand wirklich schon bei Menander eine Βοήθεια da, deren Beistand sich lediglich auf die dramatische Entwirrung zu erstrecken hatte, wollte Plautus die Wirkung seines Auxilium über die Theatersphäre hinausreichend gedacht wissen. Bei einer Reprise freilich, da die Plautinische Pointe des Gottheitsprologes (zu seiner Echtheit und ursprünglichen Erhaltung siehe P. Trautwein, De prol. Plautinorum indole atque natura, Berlin 1890, 54 ff. und F. Hornstein, Wien. Stud. 1914, 110) einer geänderten Zeitlage zum Opfer gefallen war, mochte man leicht die *singuläre Folge zweier* προλογίζοντες für überflüssig erachten und darum das Wichtigste der Exposition Auxiliums in 4 Verse zusammen-

drängen, die den voranstehenden Erläuterungen der Kupplerin einverleibt, in der Überlieferung jedoch durch eine Parallelfassung (126—129)[1]) der einleitenden Worte dieser (120—122) auseinandergerissen wurden (125, 130—132). — Schließlich fällt die über das Vorspiel zur Exodos, Haliscas Kistchenepisode, gebreitete szenische Unklarheit auf und weckt den Verdacht einer tiefergreifenden Änderung, bzw. Kürzung in dem ganze 21 Zeilen zählenden sog. dritten Akt: V. 631 kommt Melaenis von ihrem anscheinend außerhalb der Bühne gelegenen Heim (vgl. Frickenhaus S. 25 und die wohl einen etwas weiteren Weg involvierende Bemerkung Gymnasiums in 113 ff., eventuell auch das *ibo domum* statt *ibo huc domum* in 629) mit der soeben betreffs ihrer Abstammung aufgeklärten Selenium und einer Magd zurück, der sie die Schatulle mit der Weisung gibt, bei Phanostrata anzuklopfen und offenbar zwecks Agnoszierung der Krepundien jemand eilends herauszubitten. Mittlerweile stürzt Alcesimarchus aus seinem Hause und seine Selbstmörderpose veranlaßt die erschrockene Geliebte hinzuzulaufen und auch ihre Begleiterinnen 643 f. um Beistand anzurufen, der Jüngling aber vergißt beim Anblick des Mädchens alle finsteren Gedanken, hebt es auf seine Schultern und eilt heim, während er die Sklaven die Tür hinter ihm fest verriegeln heißt. Trotzdem gelingt es Melaenis, ihren schon 531 geäußerten Vorsatz auszuführen und dem Alces. irgendwie nachzudringen, und aus dem folgenden Selbstgespräch Lampadios erfahren wir, daß auch die Magd nach Verlust des Kistchens verschwunden ist (655 f.). Wohin, wird auch später nicht klar, wiewohl das *redeo intro* in 704, mit dem schließlichen Abgang 772 f. zusammengehalten, nahelegt, an das Haus Alcesimarchs zu denken; während Halisca 731 die Gelegenheit, bei der ihr das anvertraute Gut entfallen sein mochte, nicht weiter präzisiert, sagt sie in der nach Bothe von Langen (Pl. St. 283 ff.) erkannten Dublette (708—722) mit wörtlicher Anlehnung an den erwähnten Hilferuf Seleniums *nam dudum ut accu⟨cu⟩rrimus ad Alcesimarchum, ne se vita interemeret, tum⟨eam mihi op⟩inor excidisse* (710 f.). Das würde sich ebenfalls mit jener Annahme vereinigen lassen, aber was die Sklavin be-

[1]) Daß das *quin* in 126 nicht, wie Acidalius wollte, an 122 schließen kann, hat Leo richtig gefühlt; dagegen ist eine Anfügung an Gymnasiums Abschiedsgruß *vale* in 119 m. E. unbedenklich, weil die Kupplerin hiemit ihr durch reichlichen Weingenuß gesteigertes Wohlbefinden zum Ausdruck bringt. Die generelle Betrachtung über die Geschwätzigkeit trunkener Frauen (120 ff.) läuft neben der rein individuellen (126 ff.) einher und Leo-Lindsays Bezeichnung dieser als einer amplificatio jener ist sonach irreführend.

stimmen mochte, statt den erhaltenen Auftrag auszuführen, ihrer Herrin ohne deren Geheiß in ein fremdes Heim nachzulaufen[1]), bleibt völlig dunkel; sollte hier auch ursprünglich die von Leo durch die Dittographie vor 723 verdrängt gedachte Partie Gewißheit geschaffen haben, könnte darum die Knappheit im Vorhergehenden, wo man mehr als eine Regiebemerkung vermißt, kaum minder bedenklich erscheinen.

XXIII.

Wir gehen zur Aulularia über, deren Original außer Menander auf Grund einer Kombination der ob. S. 89[4] erwähnten Athenaiosnotiz mit der beiläufigen Bemerkung des Koches Anthrax[2]) in 309 f. auch Poseidipp zugeschrieben wurde, zweifellos mit Unrecht. Kronzeuge für die andere Ansicht ist die Beziehung zwischen V. 300 f. und der Chorikiosstelle Apol. mim. § 9 *ἢ καὶ τῶν Μενάνδρῳ πεποιημένων προσώπων . . . Κνήμων δυσκόλους ἐποίησεν εἶναι, Σμικρίνης* (s. Epitr., besonders Fragm. Z S. 4 Sudh.) *δὲ φιλαργύρους ὁ δεδιὼς μή τι τῶν ἔνδον ὁ καπνὸς οἴχοιτο φέρων*; bloß darf man sie nicht mit Geffcken (Studien zu Men., Progr. Wilhelms Gymn. Hamburg 1898, 8 f.) zu den Beweisen dafür zählen, daß die Topfkomödie lediglich auf den Menandrischen Dyskolos zurückgehe. Dagegen und gegen die hiemit zusammenhängende gekünstelte Deutung einiger aus diesem Stück erhaltener Fragmente war E. Preßlers (De Plauti Aul., Diss. Jena 1908) Polemik wohl am Platz. Unterscheidet doch Chorikios ausdrücklich zwischen dem Typ des *Ungenießbaren* und dem des *Geizhalses*, wobei er eben diesen in einer Weise charakterisiert, die dem Ausspruch des Plautinischen Sklaven *quin divom atque hominum clamat continuo fidem, de suo tigillo fumus si qua exit foras*, wenn nicht gleichkommt, doch deutlich verwandt ist. Der Bearbeiter hat da die Absurdität der

---

[1]) Langen meint, Hal. habe sich nach Haus begeben; dann müßte angesichts ihres aus 704 zitierten Entschlusses Melaenis mit Selenium auf der Bühne gewohnt haben (s. dageg. ob.), die Handlungsweise der Dienerin indes wäre so trotz der überstandenen Aufregung nicht begreiflicher.

[2]) Daß er und sein Kollege Congrio wie meist ihresgleichen in der Komödie frei geworben waren, erhellt zur Genüge aus 456 ff., bes. dem *lege agito mecum* von 458; es sieht so aus, als wäre in der Vorlage die Schilderung von Euclios Geiz (296 ff.) gar nicht Köchen, sondern Sklaven zum besten gegeben worden, zumal sich erst 321 ff. wieder speziell an coci wendet (s. zum auffälligen Intermezzo auch unt.).

Vorlage überboten und zugleich den Witz vergröbert, wie auch die ganze Umgebung der Stelle, die Vss. 296—320 von grotesken Beweisen für den unglaublichen Geiz Euclios strotzen[1]); aber nur hier wird dieses Laster dem Alten in solchem Grade vorgeworfen, während ihn das übrige Spiel bloß als einen von Haus aus seiner ärmlichen Verhältnisse wegen sparsamen Mann zeigt, der nicht gerade knauseriger ist als z. B. Nikerat (vgl. 371 ff. mit Sam. 184 ff.). Erst der unverhoffte Schatzfund hat sein angeborenes Mißtrauen ins Ungemessene gesteigert, ihn nahezu um den Verstand gebracht und das vom Großvater ererbte *avidum ingenium* wachgerufen, von dem der Prolog 9 und 21 f. berichtet. Heißt ihn nun das erste Argument schlechthin *senex avarus*, ist das mit der 109 ff. bekundeten Gesinnung, wo ihn nicht Habsucht, sondern einzig das Bestreben, jeglichen Verdacht zu meiden, lenkt, schwer vereinbar und derselbe Beweggrund kehrt 541 ff. wieder. Desgleichen wäre bei einer so ausgeprägten avaritia, wie sie Harpagons Verhalten bei dem hier durchaus mit antiken Motiven arbeitenden Molière (L' Av. V 6) zum Bewußtsein bringt, die nur aus dem verläßlichen zweiten Argument[2]) bekannte Schlußwendung psychologisch fast undenkbar[3]), wo Euclio vor Freude über das wiedererlangte Gold es seiner Tochter als Mitgift schenkt (s. die Endverse des supplementum Codri A. Urcei: Wagner a. O. 5)[4]). Umso vortrefflicher paßt bis zur glücklichen Lösung *laetusque natam conlocat Lyconidi* (Arg. I 15) das Attribut *δύσκολος* auf den Alten: man nehme bloß sein Benehmen gegen die alte Dienerin, den nicht einmal in seinem eigenen Solde stehenden Koch, den edelmütigen Brautwerber Megadorus.

Daß es sich anderseits in dem so benannten Menandrischen Stück um einen vergrabenen Schatz drehte, wird aus Fr. 128, 16 K. sehr wahrscheinlich; doch ist dasselbe für die von C. M. Francken (Mnem. 1891, 343) als Originial der Aulularia vermutete

---

[1]) Daß es dem Dichter hier bloß um einen übermütigen Scherz zu tun ist, deutet er selbst 306 klar an.

[2]) Seine Vorzüge gegenüber dem ersten führt gut W. Wagner aus, De Pl. Aul., Diss. Bonn 1864, 2 ff.

[3]) Natürlich wird man immer an den Demea der Adelphoe denken müssen, der seiner Beichte nach (V 4) die Züge des *δύσκ.* und *φιλάργ.* in sich vereinigt hatte; Plautus hätte da kaum gleich Terenz an der inneren Unwahrscheinlichkeit seines plötzlichen Sinneswandels Anstoß genommen.

[4]) Daß man Euclios und Harpagons Charakter nicht auf eine Linie stellen darf, lehrt auch ein Vergleich der häuslichen Anordnungen beider für das bevorstehende Fest (Aul. 269 ff. ∾ L' Av. III 1).

Hydria anzunehmen (s. Fr. 468) und ebenso handelte es sich, wie der Name sagt, um verstecktes Gold im Thesauros, von dem wir mehr wüßten, falls das Original der von Terenz (Eun. 10 ff. u. Donat z. St.) gemeinten Komödie des Luscius Lanuvinus wirklich Menander zugehörte. A. Krieger (De Aul. Plautinae exemplari Graeco, Diss. Gießen 1914, 90 ff.) sieht im *Schatz* das Vorbild des Plautus, kann aber, da er das Lusciusargument nicht auf Men. zurückführt, seine Hypothese lediglich auf die fünf vom *Θησαυρός* erhaltenen Bruchstücke 235—239 bauen, die keinen annähernd sicheren Schluß erlauben. Dafür stimmt gerade Fr. 468 vorzüglich zur Charakteristik eines *φιλάργυρος* in einer Situation wie der Euclios; auch möchte man etwa den durch Quint. I. O. XI 3, 91 für den Hydriaprolog bezeugten *senis sermo* mit dem monologischen Anteil des Alten an der Exposition der Aul. (60 ff., 105 ff.) vergleichen. Somit werden wir rücksichtlich des Inhalts der lateinischen Komödie besonders den Dysk. und die Hydr. im Auge behalten dürfen, zwei gewiß nahverwandte Stücke, deren jenes dem Titel gemäß den Knemontyp des Chorikios, dieses den des Smikrines in den Vordergrund gerückt haben mag; aus der Zusammenschweißung beider durch Plautus, der die einen größeren Unterschied bedingenden Nebenhandlungen einfach wegschnitt, ergaben sich nebst den oben berührten mehr minder auffälligen psychologischen Disharmonien einige andere in ihren Spuren wahrnehmbare Unstimmigkeiten: ich verweise auf die trotz Lindsay textlich so gut wie sichere Doppelgestalt des Strobilus und auf die mit diesem Probleme engverknüpfte Frage des gemeinsamen[1]) oder getrennten Haushalts des Megadorus und seines Neffen Lyconides. So wenig für die Person des Sklaven mit dem zufälligerweise metrisch möglichen Ersatz des Namens durch Pythodicus[2]), wie ihn Leo nach Dziatzko im ersten Teil des Spiels (264,

[1]) Für den hat sich J. M. R. Lenz in seiner deutschen Bearbeitung der Aul. *(Die Aussteuer)* entschieden und daher auch die Strobili in die Figur des einen Crispin zusammengezogen, was ihn natürlich zu einer durchgreifenden Änderung im letzten, speziellen Teil des Sklavenmonologs IV 1 zwang.

[2]) Was man erst aus der neuerdings durch Krieger S. 37 f. recht kompliziert als verschriebenes Glossem *fit odiosus* (scil. cocis) *servus* gedeuteten Szenenüberschrift *fito dicus servus* (II 7) herauslas (nach K. Schmidt, Herm. 1902, 204 u. a. verderbt aus Philodicus); Ussing (Ausg. II 311) hatte an ein verstümmeltes (*ἀλ*)*φιτόδικος* als ursprünglich die Tätigkeit des Sklaven erläuternden Zusatz gedacht und Francken S. 342 versucht eine noch abenteuerlichere Erklärung — M e n a n d e r w i r d e i n f a c h d e n f ü h r e n d e n S k l a v e n b e i d e r S p i e l e g l e i c h b e n a n n t h a b e n.

334, 351, 354) vornimmt, wirklich gedient ist, so wenig wird man mit Frickenhaus S. 28 zur Beseitigung des bühnentechnisch lästigen fanum Fidei die Vss. 582—677 kurzerhand als römische Zutat ausscheiden wollen; das Kolorit dieser Partie ist nicht minder griechisch und nur die Person der Gottheit (s. gleich darauf Silvanus) scheint Plautus geändert zu haben. In diesem Fall ist er es, der das Wortspiel von 586 und vor allem das im Griechischen ebenso unübertreffliche wie im Deutschen unnachahmliche von 621 f. (*Fides-fidelia*) eingeführt hat; daß in der Vorlage aber ein T y c h e heiligtum die gleiche Rolle spielte, läßt sich vielleicht aus Staphylas Antwort auf die Weisung ihres Herrn, auch der Bona Fortuna den Eintritt in sein Haus zu wehren, noch erschließen: *Pol ea ipsa, credo, ne intro mittatur, cavet; nam ad aedis nostras numquam adiit, q u a m q u a m p r o p e e s t* (101 f.)[1]). — Dann fällt bei Frickenhaus zwar 605 für das Original weg, obgleich der Vers mit Eunomias Ausdruck *advento* in 145 völlig dahin übereinstimmt, daß des Lyconides Haus von der Bühne abseits lag, während 727, wo der Jüngling auf der Szene zu wohnen vorgibt, bestehen bleibt. In diesem Fall aber bekommen wir gar v i e r Häuser zusammen (Eucl., Meg., Lyc., fanum), da doch auch IV 7 auf der Voraussetzung beruht, daß Eun. mit ihrem Sohn nicht beim Bruder lebt; indes hat schon Dziatzko (Rhein. Mus. 1882, 263[2]) eine solche Annahme mit Hinweis auf die feste Bühnenpraxis abgelehnt.

Alle mehr oder weniger gewaltsamen Versuche, die Seltsamkeiten der Aul. wegzudeuten, haben also höchstens den Erfolg,

[1]) Daß hier von Haus aus bloß auf das benachbarte Heim des reichen Megadorus angespielt worden wäre, ist nicht wahrscheinlich; das Richtige hat schon Francken (erkl. Ausg. Groningen 1877, S. 13) geahnt, sich aber durch die Konjektur *quaqua* für *quamquam* die weitere Ausdeutung der Stelle verbaut: *De lezing q u a m q u a m p r o p e geeft zonder e s t geen, met e s t een gedwongenen zin. In't laatste geval zou men moeten veronderstellen, dat Bona Fortuna altijd in de buurt was, b. v. e e n t e m p e l i n d e n a b i j h e i d h a d. Doch hiervan blijkt verder niets.* — Während Skutsch (Rhein. Mus. 1900, 280) seine Hypothese, schon für die Vorlage sei ein Pistisheiligtum (Wortspiel mit *πίθος*!) vorauszusetzen, durch Notizen wie Diogen. II 80 (= Apost. IV 25) *Ἀττικὴ πίστις ... ἱδρύσαντο γὰρ οἱ Ἀττικοὶ ἱερὸν Πίστεως* stützen wollte, hat früher bereits Geffcken a. O. 7 darauf hingewiesen, daß da bloß von einem attischen, keinem speziell athenischen Heiligtum die Rede ist; vgl. ferner die von Krieger S. 56 f. angeführten Stellen, aus denen die weit größere Bedeutung des Fideskults gerade für Rom erhellt. — Den Hain Silvans (V. 674, 766) denkt sich M. Schuster (Quomodo Plautus Attica exempla transtulerit, Diss. Greifsw. 1884, 21 f.) ansprechend an die Stelle des am Akropolishang befindlichen *Πανὸς ἄντρον* der Vorlage getreten.

daß sie eine Lösung der Probleme analog der des Regisseurs dieser oder jener Aufführung bieten, wogegen in Wahrheit auch das längst bemerkte Auseinanderfallen der Komödie in zwei Hälften, deren zweite (Akt IV und V) durch den außer im Prolog nirgends bis 603 erwähnten Neffen den Oheim ersetzt, für die Kontamination spricht[1]). Die durch sie bedingten Verschiebungen könnten es auch verschuldet haben, daß sich in der Szenenführung so wenig sonst aus Menander vertraute Motive finden: zur obengenannten Situationsähnlichkeit in der Samia seien noch die einander entsprechenden Zornausbrüche des Kochs gegen den Haussklaven (334 f. ∾ Sam. 152 f.) gestellt, anderseits erinnert Phaedriums Schmerzensruf (691 f.) an das Verhalten Glyceriums (Andr. 473) und Pamphilas (Adelph. 486 f.) bei ihrer Niederkunft (z. Aul. Fr. V s. unt.).

Auf die Abfassungszeit der Originale gestattet die in beiden Teilen der Aul. (86, 704) von verschiedener Seite ausgehende Anspielung auf die Schätze Philipps von Makedonien keinen Schluß, doch braucht man sie voneinander kaum besonders abzurücken. Auch wieviel vom Mißtrauen des Armen und den Klagen über die sozialen Übelstände (195 ff., 220 ff., 247 f., 259 f., 460 f.) schon Menander zugehört, läßt sich nicht ausmachen; die Kapuzinerpredigt in III 5 ist jedenfalls zum guten Teil aktuelle Einlage des Übersetzers, die in ihr gerügte Verwirtschaftung der für den Kriegersold oder nach Francken gar für die Invalidenunterstützung ausgeworfenen Gelder beleuchtet die skandalösen Verhältnisse nach dem zweiten pun. Kriege so grell, daß man sich an gewisse Parabasen der Ἀρχαία wie das Antepirrhem der zweiten im Frieden (1172 ff.) gemahnt fühlt.

Zur ungefähren Rekonstruktion des verlorenen Plautinischen Schlusses ist auf die durch die Kontamination etwas unscharf gewordene Zeichnung Euclios zurückzugreifen und dabei verdient die Stellungnahme späterer Nachahmer der Topfkomödie besonderes Interesse: im Querolus[2]), den D. P. Lockwood (Transact.

[1]) Eine solche Zusammensetzung aus zwei Menandrischen Originalen nimmt, wie ich lese, neuerdings auch Bonnet in dem mir leider unzugänglichen Aufsatz *Smikrinès, Euclion, Harpagon* der Mélanges L. Havet an; Enks Abhandlung in Mnem. 1919, 84 ff. konnte ich noch nicht einsehen.

[2]) Zu der da erdachten Maskierung des Schatzverstecks (S. 46, 2 ff. Peip.) vgl. das oben erwähnte Lusciusargument Donats; auch das Briefmotiv findet in beiden Komödien Verwendung (im Quer. V 2 f.), sonst wird man unwillkürlich an den Titel *Ὑδρία* gemahnt.

and Proceed. of the Am. philol. assoc. 1913, 215 ff.) trotz wertvoller Hinweise auf motivische Verwandtschaft mit vielen *folk-tales of Disguised Treasure* übertrieben weit von Plautus abrückt (vgl. neben Euclio und dem Lar besonders die ausdrückliche Bezugnahme des Prologs S. 5, 9 f. Peip. auf unsere Aulularia), wird der Dyskolostyp durchgeführt (s. das Gespräch des ewig Unzufriedenen mit dem L. fam.), so daß Pantomalus das Wesen seines vom Verfasser als Euclios Sohn vorgestellten Herrn geradezu folgendermaßen bezeichnen kann: *Adhuc ille noster, qualiscumque est, t a m e n a v a r u s n o n e s t i n s u o s. Solum illud est quod nimium crebro verberat semperque clamat* (S. 39, 10 ff. P.; vgl. Aul. 37); bei Molière dagegen tritt der Geiz in den Vordergrund, der z. B. II 4 und III 1[1]) nicht minder kraß herausgearbeitet wird als in der berührten Plautusstelle 296 ff. und ein einziges Mal fügt Harpagon I 4 dem heuchlerischen Wunsch *Plût à Dieu que je les eusse, dix mille écus* unter anderem die Beteuerung bei *E t j e n e m e p l a i n d r o i s p a s, c o m m e j e f a i s, que le temps est misérable.* Erwähnt sei hier nebenbei, daß das Auseinanderklappen der *Qui fit, Maecenas*-Satire durch Horazens Übergleiten von einer Spielart des Querolus- zum Avarustyp verursacht wird (s. den nachträglichen mühsamen Versuch in 108 f., die *praeterea*-Fuge von 23 zu verkitten). Während nun Harpagon gleich Herrn Koller bei Lenz bis ans Ende starr bleibt, gibt Querolus nach Erhalt des Schatzes seine frühere Art völlig auf (s. V 2) und ähnlich hat sich bei Plautus offenbar Euclio schließlich gewandelt: wird solches doch schon im zweiten Teil von IV 10 angebahnt und die Frr. III, IV weisen deutlich auf den erfolgten Gesinnungswechsel. Sie setzen auch voraus, daß sich der Alte des wiedergefundenen Goldes bereits zur Gänze entäußert hat; vorher wird dasselbe noch von Strobilus als Faustpfand für seine Freilassung durch Lyconides ausgenützt worden sein (vgl. schon 823 f.), des letzteren Widerstand aber dürfte erst die Vermittlung des, wie wir aus der Überschrift von V 1 wissen, dazwischentretenden Eucl. gebrochen haben, der natürlich seinen Schatz auf alle Fälle herausbekommen wollte und durch Drohungen den der Verführung seiner Tochter schuldig gewordenen Jüngling recht gefügig

[1]) Wie sonst (s. vor allem die Nachbildung der köstlichen Verwechslungsszene Aul. IV 10 im L'Av. V 3) finden sich begreiflicherweise auch hier inhaltliche Anklänge an das lateinische Vorbild (die Nachweise im einzelnen im 7. Band der Despois-Mesnardschen Molièrausgabe und bei F. Detela, Gymn. Progr. Wiener-Neustadt 1887, 21).

machen konnte: vielleicht ist auf den Erfolg dieses *admordere* das wohl Strobilus zugehörige Fr. II zu beziehen (mit *homo* spricht z. B. auch Milphio Poen. 198 von seinem Herrn). Wie endlich der schlaue Sklave aus dem Handel der Herren gleich Syrus in den Adelphoe besonderen Nutzen zu ziehen bestrebt war, geht wohl aus Fr. V hervor, für dessen Verständnis Ad. 972 ff. von Wert scheint; Fr. I jedoch ist offenbar in III 5 einzureihen (so weit wird man Wagner a. O. 22 und den Älteren folgen müssen; s. auch Franckens Kommentar S. 52), so daß wir tatsächlich für ein Hereinziehen weiterer Personen in die Schlußszenen keinen Anhalt haben. Daß nämlich Plautus seine Kontamination durch Wiederanknüpfen der Fäden aus dem ersten Teil der Komödie, d. h. durch nochmaliges Erscheinen des *geprellten* Megadorus und seine großmütige Einladung der neuen Hochzeitsgesellschaft zu dem ursprünglich für ihn selbst vorbereiteten Festmahle (so Francken, Einl. S. XIII), verdeckt hätte, ist möglich, aber unbeweisbar. — Im übrigen erklärt schon das bisher zum Aufbau der Aul. Bemerkte, warum das anfänglich so stark hervortretende Deipnonmotiv — für die Vermählungsfeier e i n e s Paares wird in z w e i Häusern von z w e i Köchen[1]) der Schmaus bereitet und selbst z w e i tibicinae werden dazu gedungen (II 4—7) — mit einem Mal verschwindet (Megadors Aufforderung an Euclio in 569, mit ihm ein Festgelage zu halten, ist die letzte hieher zählende Notiz); dagegen überbrückt das Gamosthema mit seinem Drum und Dran die Fuge: vgl. die einander vollkommen entsprechenden Abgänge beider Alten in 579 und 612. — Molière hat hier die keinen ernstlichen Konflikt bildende Rivalität zwischen Neffen und Oheim durch eine ganz erbitterte von Vater und Sohn (IV 3—5) ersetzt, obendrein das Liebesverhältnis gedoppelt, einen dreifachen gegenseitigen Anagnorismos in V 5 eingeführt und somit die dünne Plautinische Handlung zu einer weit reicheren und straff gefügten umgegossen; wie sehr diese auch in der antiken Komödie wurzelt (ihr Gerippe könnte jederzeit in einem neuen Papyrusfund auftauchen), wird doch vor allen an Szenen wie I 4, wo Élise ihrem Vater offen entgegentritt und sich die Entscheidung über ihr Lebensglück nicht rauben lassen will, und überhaupt an der gleichberechtigten Stellung des Mädchens neben dem Jüngling der gegenseitige Abstand der Anschauungen augenfällig: die Gesinnung Plautinischer Töchter haben wir schon am Persa gezeigt,

[1]) Beachte den durch diese Doppelung ermöglichten Szenenkontrast II 9 : III 1.

zur dortigen Unterwerfung unter die *p a t r i a potestas* ist Cist. 46 ein Gegenstück. — Für die dürre, allen Humor in langweiliger rhetorischer Geschwätzigkeit und überwucherndem dekadenten Aberglauben erstickende Aktion des Querolus schließlich ist das Fehlen jeglicher weiblichen Rolle und Liebesaffäre bezeichnend; auch daß Quer. auf die Fürsprache des *arbiter* V 3 den Mandrogerus pardonniert und als Parasiten annimmt, ist ein kaum mehr fühlbarer Anklang an die alte Bedeutung des Schmausmotivs für die Exodoi, zumal wenn man die S. 22, 11 ff. gegebene Umdeutung des Begriffs *parasitus* ins Auge faßt und mit Heraeus[1]) Thomas-Havets (s. dessen Pariser Ausgabe 1880, S. 321) Einbeziehung des einigermaßen an Tafelfreuden erinnernden *decretum parasiticum* in den Schluß der Komödie verwirft.

XXIV.

Konnten wir für die Aulularia die Alternative Menander-Poseidipp mit ziemlicher Sicherheit entscheiden, stellt sich die Alexis-Menanderfrage für die Vorlage des P o e n u l u s weit schwieriger; die kümmerlichen Reste beider Karchedonioskomödien lassen uns im dunkeln, von der des Alexis wissen wir gerade so viel, daß in ihr die auch für Menanders *Hymnis* bezeugte sprichwörtliche Wendung *βάκηλος εἶ* vorkam. Gegen letzteren nimmt die vermutliche Unvereinbarkeit des fr. 260 mit der Plautinischen Handlung ein und die von Schwering a. O. 183 zu Recht betonte Verwandtschaft ihres ersten Teils mit Stücken vom Schlag des Persa[2]) möchte etwa auf den Dichter der *Μέση* weisen. Natürlich ist auch das gleichnamige Werk eines unbekannten Dritten als Original denkbar; sein dramatisches Können erscheint durchaus unverächtlich. Die einzige bestimmt dem griechischen Vorbild entstammende zeitliche Anspielung — erfolgtes Ableben des Zeuxis und Apelles (1271 f.) — vermag zwischen den mit Namen bekannten Verfassern eines Karchedonios (vgl. Poen. 53) nicht zu dirimieren, sondern läßt bloß, wenn anders sie halbwegs aktuell war, auf den Ausgang des 4. Jhdts. raten. Wenig zahlreicher und bestimmter sind die der Übertragung eingefügten chronologischen Hinweise: man hört

[1]) S. Büchelers kleinen Petron⁵ 267: *initium sacrae constitutionis u n a c u m Q u e r o l i e x i t u periit.*

[2]) Bei dieser Gelegenheit sei auch die gedankliche Verwandtschaft von Poen. 232—247 mit den Versen 742—747 aus der Stichus e x o d o s erwähnt.

von den Königen Attalus (664) und Antiochus (694) und die Beziehungen der hervorragendsten Träger dieser Namen zu Rom und den Aetolern gehören in das erste und beginnende zweite Jahrzehnt des 2. Jhdts., wo dem römischen Publikum Calydon als Schauplatz der Handlung von gewissem Interesse sein mochte; die 524 hingeworfene Bemerkung über inneren Frieden nach glücklicher Bezwingung der Feinde deutet Hüffner S. 35[1] auf die pacatio Graeciae durch Flamininus im Jahre 195, ohne dabei die Parallelstelle Truc. 75 zu berücksichtigen, die wegen Cic. Cat. M. 50 für V. Püttners Ansatz (Zur Chronologie der Plaut. Komödien, Gymn.-Progr. Ried 1905/6, S. 8) nach dem Frieden mit Antiochus (189 v. Chr.), d. h. am Lebensabend des Dichters sprechen könnte; endlich wird noch ausdrücklicher als in den Bacchides Ennius parodiert (1 ff.)[1]) und aus diesem Anlaß, wenn Marxens Meinung zutrifft (Sitz.-Ber. Akad. Leipzig phil.-hist. Kl. LXIII 46), durch einen Wortscherz auf den istrischen Krieg von 178/7 angespielt (V. 4 und 44). Dieser Spaß fiele dann bereits einer nachplautinischen Rezension zu, wie sich überhaupt zumal am Anfang und Schluß im Text des Poen. ganz unausgeglichene, spätere Überarbeitungen hervordrängen. Gerade diese auch die mittleren Partien nicht verschonende Ueberwucherung der Urfassung hindert eine allenthalben ins Detail gehende Bloßlegung der Plaut. Intrige und bedingt besondere Vorsicht in der Beurteilung kompositioneller Fragen.

Jedenfalls empfiehlt die Tatsache, daß trotz der *Aetoli cives* in 621 dennoch *civis Attica* in 372 statt *c. Aetola* steht, die von Leo (Pl. F.[2] 170 ff., bes. 171[1]) vorgenommene Scheidung zweier griechischer Vorlagen a und b ebenso wenig als die Kontaminationshypothese G. Walthers (De contam. apud Pl. et Ter. diversa ratione, Diss. Jena 1910, 25). Wir haben eine zweiteilige Handlung vor uns, die, z. B. an der Intrige des Hautont. gemessen, nichts allzu Auffälliges hat und die innere Einheit zweifellos weniger vermissen läßt als die Aulularia. Die von Leo S. 209 f. ausgeführten Besonderheiten der Exposition können ebenso wie auf Kontamination auf einen im dramatischen Aufbau eigene Wege gehenden Originaldichter weisen, dessen Genie sich ohnedies in den wundervoll differenzierenden Charakteristiken der Mädchen und ihrer Liebhaber, dazu des Kupplers, des Vaters und des Sklaven verrät; der in der Zeichnung der Schwestern aber zwischen dem ersten und zweiten Teil des Spieles aufgedeckte Unterschied scheint mir stark übertrieben. Davon, daß sie sich in I 2 als dem Handwerk bereits seit längerem obliegende Hetären geben, kann angesichts der Worte Adelphasiums zu Agorastocles *dum te exspecto, neque ego usquam aliam mihi paravi copiam neque istuc usquam apparet* (362 f.) schwerlich die Rede sein und auch das gleich darauf seitens des Mädchens erwähnte Dienstverhältnis muß nicht vom schon geübten quaestus corporis verstanden werden: vgl. die scharfe Abweisung des zudringlichen Liebhabers *pura sum, comperce amabo me attrectare, Agorastocles* (350). Wenn sich die Mädchen ferner am Tage, da sie Aphroditen ihre Keuschheit opfern sollen, bereits als meretrices bezeichnen, durfte philologische Kritik nicht die darin zum Ausdruck kommende psychologische Feinheit mißdeuten, zumal 300 ff. einer gemeinen Dirne übel anständen; daß aber z. B. 340 eine bloße Falle für den Liebhaber ist, wirft auch auf die anderen Verse der Art, wo Adelphasium dem zögernden Liebhaber zum Trotz sich mit ihrem Schicksal abgefunden zu haben vorgibt (wirklich mochte das dann bei ihrer Rückkehr aus dem Tempel so sein — s. 1174 ff., bes. 1176 f. — und Anterastilis ist ohnehin die schwächere Natur), das rechte Licht. Endlich ist die Wahl der Ausdrucksweise in 155 und 498, derentwegen man das Schwesternpaar gegen 831 ff. (1414 ff.) für die einzige Ware des Kupplers halten könnte, dadurch gerechtfertigt, daß die Zuschauer im Verlauf des Stücks eben nur diese zwei zu sehen bekamen: ihrem Wesen nach hätte Lycus von ihnen schlecht leben können.

Auch ist die anatomische Betrachtungsmethode, falls das Auseinanderlösen der vorgeblich verschmolzenen Einzelkomödien solche Schwierigkeit macht wie hier (man beachte die wesentlichen Unterschiede der diesbezüglichen Versuche Langen-Leos, Karstens Mnem. 1901, 363 ff., Jachmanns *Χάριτες* 249 ff., Schwerings Rhein. Mus. 1914, 239 ff.) und diese selbst dann sogar in der Charakteristik einzelner Personen und gleichzeitig betreffs gewisser der Handlung zu Grunde liegender Ereignisse übereinstimmen müßten (vgl. Langen Pl. St. 187), von vornherein nicht unbedenklich. Scheinbare Diskrepanzen lassen sich wiederholt aus der Annahme verstehen, Plautus habe *barbare vortendo* manche Feinheit des Vorbildes seinem Publikum zuliebe vergröbert und dadurch gelegentlich nicht bloß das Gefüge der Handlung gelockert, sondern auch die klare Zeichnung der Figuren verwischt; von seinen Nachbesserern wurde er hierin noch überboten (s. die von Götz, Act. soc. phil. Lips. VI 253 erörterte Ditto-

[1]) Daß man freilich bei *cordate et cate* in 131 gleich an den Ennianischen Vers *egregie cordatus homo, catus Aelius Sextus* denkt, dürfte sich eher daraus erklären, daß uns so wenig Altlateinisches bekannt ist.

graphie des Schlusses von Akt IV, vor allem die unten zu besprechenden Exodoi). Endlich haben wir gar kein Recht, die Komposition des Originals in unserer Vorstellung zu idealisieren; schon der Gedanke an eventuelles Nachwirken der Technik der *'Αρχαία* muß davor bewahren. So wird man wenigstens die bequeme Art, eine Intrige an die andere zu koppeln durch den Entschluß des Agorastocles, seinen ertappten Gegner erst am nächsten Morgen vor Gericht zu ziehen (800, 807), unbedenklich auch einem griechischen Dichter, dem es um besondere Fülle der Handlung zu tun war, zutrauen dürfen; daß er dann dem Milphio die zweite Möglichkeit, den Kuppler hineinzulegen, ganz zufällig von außen kommen läßt, ist durch das günstige Gelingen des früheren, vom Sklaven selbst I 1 für seinen Herrn ersonnenen Plans bedingt. Insofern bekundet Milphios Unsicherheit bezüglich seines Erfolges in 817 allerdings eine gewisse Verlegenheit, das Weiterspinnen der Fabel plausibel zu machen.

Der Grundsatz, von dem sich Plautus bei der Übertragung des Poenulus leiten ließ, scheint schon aus dem zweifellos auf ihn selbst zurückgehenden Ersatz des griechischen Titels *Καρχηδόνιος* durch das lateinische Deminutiv zu sprechen; ein Vergleich der an sich ganz tragischen Handlung[1]), in der unschuldiges Blut der Habgier eines Mädchenhändlers geopfert werden soll, bis schließlich der Vater seine Töchter im letzten Augenblick (1137 ff.) vom Rand des Abgrunds reißt, mit der possenhaften römischen Bearbeitung kann das ins rechte Licht rücken. Plautus modelt offenbar eine comédie larmoyante zu einer derben Burleske um und macht dabei vor der Gestalt Hannos nicht Halt, die er dem durch die Niederringung Hannibals noch gesteigerten Nationalstolz eines Volks zulieb, das selbst seine Lehrmeister verächtlich mit *Graeculi* bezeichnete, „*Punierchen*" taufte (s. die Prologlücke nach V. 53). Ob die andere Benennung des Stücks „*Der breifressende Ohm*"[2])

[1]) Betrachte im Einzelfall die über den Eingang von III 5 gebreitete tragische Ironie, wo der knapp vor seinem Unglück vermessentlich der Haruspizin spottende leno stark an Iokaste erinnert, die in nicht minder kritischem Augenblick Soph. O. R. 707 ff. die delphische Weissagung als eitel dartun will (vgl. die offenbar dem Original entnommene Anspielung auf Oedipus und die Sphinx V. 443 f.).

[2]) Mit *patruus* bezeichnet Agor. den Hanno 1151 u. öft. — Man sieht, wie geringschätzig der Römer damals schon auf die puls, sein dem *πελανός* vergleichbares, nach Varro (L. L. V 105) ältestes Volksgericht herabgeblickt haben muß; eine bestimmte Art ihrer Zubereitung wird von Cato (De agricult. 85) ausdrücklich punisch genannt.

der übermütigen Laune desselben Dichters oder erst Späterer, deren Redaktionstätigkeit eben im Vorwort[1]) besonders klar liegt, ihr Entstehen verdankt (vgl. Cas. 32 die Namensänderung in *Sortientes*), ist namentlich wegen der Verderbtheit[2]) der Überlieferung (54) nicht zu entscheiden; daß sie gleichwohl den Plautinischen Intentionen im ganzen entspricht, erhellt aus dem durch Milphio (V 2) und noch derber durch Antamoenides (V 5) mit der sie befremdenden Erscheinung Hannos getriebenen Spott. — Mit der zur gravitas argumenti im Widerspruch stehenden Skurrilität, die sich gleich in der Behandlung der Titelperson offenbart, mag auch die romantisch anmutende Illusionszerstörung zusammenhängen, wie sie gerade im Poen. auffallend oft begegnet: 550 ff., 920 ff. (1224) wird über die dramatische Technik, 597 ff., 684, 1168 (s. Leo!) über die Theaterregie gewitzelt. Bei dieser Gelegenheit verdienen endlich die Arabesken Erwähnung, welche vornehmlich die Darlegung der Fabel in der Vorrede umranken und mehr minder groteske Komik bezwecken (51 f., 55 ff., 62 f., 71, 80 ff., 116 f. — vgl. 566); leider läßt sich auch da nicht feststellen, was außer eventuell bereits der Vorlage Entlehntem (s. Leo, Pl. F.² 222) Plautus, was seinen Redakteuren gehört, jedenfalls ist die diesbezügliche enge Verwandtschaft mit dem Menaechmenprolog interessant, die auch sonst mitunter bis zu wörtlicher Übereinstimmung geht (V. 77 = Men. 62, 81 f. = M. 54 f., 63 = M.? 36a — s. Fulgent. S. 559).

Daß sich die Übersetzung im allgemeinen ziemlich getreu an das Vorbild anschließt, geht aus Versen wie 137 L. oder 886 hervor, wo die von Leo vermißte Paronomasie z. B. *ἐκ Συγκεράστου τάχ' ἐμὲ σύγκλαστον ποιεῖ* gelautet haben könnte. Für die Exodos hat schon Th. Haspers eingehende Untersuchung (Fleck. Jahrb. Suppl. 5, 279 ff.) das hohe Alter der neben V 6 einherlaufenden, seinerzeit irrig mit den berüchtigten Supplementen des Amphitruo,

[1]) In dessen heutiger Fassung erfährt der Zuhörer erst vom 53. Vers an das zum Verständnis des folgenden Spiels Nützliche und Notwendige; es dauert wahrlich lange, bis der Sprecher des Prologs auf völlige Aufmerksamkeit des Publikums rechnen kann, und der Gedanke an manches farblose Prooemium einer attischen Volksrede liegt nahe.

[2]) Sie mag auf eine Konfusion zweier sich gegenseitig ausschließender Fassungen zurückgehen; die Lösung der Korruptel *platus* scheint der Eckstein zum Verständnis, die syntaktisch unmögliche Konjektur *Plautus* eine feile Ausflucht. V. 66 f. dürfte eine ähnliche Verwirrung obwalten, das *sexennio* spiegelt die Erinnerung an ein durch *septuennis* verdrängtes *sexennis*, wie es 902 und 987 übereinstimmend heißt, wider.

der Aulularia usw. in eine Reihe gestellten Schlußfassung von V 7 erwiesen, so überzeugend, daß Langen a. O. 343 ff. gerade das Ende von V 7 als originell Plautinisch, das von V 6 als spätere Umarbeitung auffaßte; bedeutsamer als diese Hypothese war Langens Erkenntnis, daß jede von beiden Szenen, für sich betrachtet, schwere Anstöße enthalte, weshalb er sich zur Tilgung einzelner Zeilen sowie zur Versetzung ganzer Partien von einem exitus in den andern entschloß; endlich hat Leo[2] S. 175[3] mit der Vermutung, das echte Finale sei überhaupt verloren[1]), das befreiende Wort gesprochen. Nur scheint auch er wie nach ihm Jachmann a. O. 271[1] an der Ursprünglichkeit der letzten Verse in V 7 festgehalten zu haben; dennoch ist die 1419 ff. zwischen Onkel und Neffen verabredete auctio — ein Pendant zur Zwangsversteigerung des Kupplers in 1364 (V 6) — offenbar aus dem Ende der Menaechmen übernommen, wo die sorgsamere Einfügung und scherzhafte Auswertung durch Messenio (1155 ff.) für Originalität und Echtheit spricht. Daß aber der Ausgang von V 6, wenngleich antik, doch nachterenzisch sei, hat Langen S. 354 aus der nur mit dem zweiten Andriaschluß konformen Abfassung in jambischen Senaren scharfsinnig gefolgert. Zur Unechtheit beider Exodoi stimmt auch die arge Diskrepanz zur vorangegangenen Handlung, die sich sowohl in der Geldangelegenheit des Agorastocles wie in der Liebesaffaire seines Partners Antamoenides äußert. Trotzdem der Jüngling anscheinend bereits 784 dem Kuppler den Geldbeutel wieder entreißt, ersucht ihn dieser 1362 ff., sich mit der Rückerstattung des einfachen Betrages zu begnügen, da er 300 Dukaten durch Lizitation seiner Habe zusammenzubringen hoffe; in der Parallelszene erklärt hingegen Lycus bloß (1393 f., 1417), das Gold seinem rechtmäßigen Besitzer am nächsten Tage zurückstellen zu wollen: während so beide Versionen zu der anfänglich gemeinten Situation von 784 wohl im Gegensatz stehen, hätte nach ersterer der leno die von Collybiscus erhaltene Summe sogar schon ausgegeben, ohne daß der Verlauf des Stücks eine halbwegs plausible Gelegenheit dazu aufzeigte. Anderseits kommt es dadurch auch hier zur Ankündigung einer Auktion und im Hinblick auf den Schluß von V 7 möchte man fast ihretwegen den von früher her gegebenen Sachverhalt doppelt verschoben wähnen. — Noch seltsamer berührt indes die dreifache Art, auf die der Soldat sich abfindet: nachdem sein Verhältnis zu Anterastilis nicht nur im Prolog (102 f.) mit dem

[1]) Daß gleichwohl von ihm manches in den erhaltenen Bearbeitungen vorliegt, ist nur natürlich.

des Agor. zu Adelphasium in eine Linie gesetzt worden ist, sondern als Träger einer freilich stark zurücktretenden Nebenhandlung das ganze Spiel durchzogen hat, soll er sich endlich entweder über Aufforderung des Kupplers an dessen Besitz für seine Silbermine schadlos halten (1353) oder er tut solches aus freien Stücken zur höchsten Bestürzung des Lycus (1359 f.[1])), beides mit der Absicht davonzugehen (1358), oder er bekommt von diesem eine hübsche Hetäre versprochen und folgt ihm darum ins Bordell zurück (1417 f.). Von den drei Varianten paßt bloß die mittlere zum Vorhergehenden (1280 ff.)[2]), von der früheren Leidenschaft des Antam. indes, die noch in der vorletzten Szene (V 5) den ganzen Wirbel verursachte, ist keine Rede mehr. Sie hatte den wohlvertrauten Abschluß mit einer Doppelhochzeit erwarten lassen, den Francken (Mnem. 1876, 170 ff.) in der Tat für die Vorlage voraussetzte und der auch bei Plautus ursprünglich gestanden haben mag. Das nämlich darf man nach jener Anbiederung des miles an den zunächst so grob behandelten Hanno vermuten, die wir 1325 ff. und 1410 ff. in zweifacher Brechung vor uns haben und die so recht an Polemons Beigeben Perik. 432 ff. gemahnt. Wer dagegen den Ant. ethisch derart tiefer einschätzte, daß er ihn allein auf sein Geld oder auf käuflichen Sinnengenuß bedacht sein ließ, konnte die Sache in der Weise unserer Exodoi beschließen, ohne daß diese von außen hereingetragene Inkonsequenz eher eine Kontamination zu mutmaßen berechtigte als das πρῶτον ψεῦδος, II 1 bedinge eine erst bei der eben begangenen Aphrodisienfeier entstandene Verliebtheit des Soldaten (so Jachmann a. O. 263, 271). — Nicht minder verworren als dessen Endschicksal ist das des Kupplers[3]), der bald bis zur Tilgung seiner Schuld von Agor. in private Schutzhaft genommen wird (1364 f.), bald auch mittlerweile volle Bewegungsfreiheit genießt (1418), während ihn der Jüngling von Haus aus zu klagen beabsichtigt

[1]) Dieser innerhalb V 6 vorhandene Widerspruch steht mit der zwischen 1358 und 1359 klaffenden Fuge in Zusammenhang.

[2]) Die erste stellt sich bloß als schnurrige Fortsetzung der beiden Forderungen von Neffen und Oheim dar, so daß Lycus 1351 ff. dreimal sein apathisches *sume hinc quidlubet* zu sprechen hat; vgl. die Verdreifachungen der Aussage Bacch. 626 f. und Cist. 665 f., der Frage Rud. 1052—1057 und Trin. 987 f. (Asin. 39 ff.), des Befehls (Menaechm. 158 f.) samt seiner Ausführung Frösch. 305 f. (s. die *τρία κελεύματα* Eur. Hel. 1415 ff.).

[3]) Seine letztmalige Einführung in V 7 weicht unwahrscheinlich stark vom üblichen Schema ab; ihr vermutlich echtes Gegenstück in V 6 ist eine passende Umbildung des Gelasimusmotivs Stich. 579 ff. (vgl. dementsprechend Poen. 794 f. mit Stich. 503 f.).

hat (800) und sogar am Schluß noch gelegentlich, wenngleich nicht im Ernst, mit Prozeß (1360) oder Kerker (1409) bedroht. Daß Plautus selbst den tüchtig geprellten leno ohne gerichtliches Nachspiel einfach laufen ließ, wird durch Hannos Weigerung gegenüber dem Vorhaben seines Neffen (1336 f.) und seine dafür bestimmenden Erwägungen (1402 ff.) so gut wie sicher.

Eindeutig in unserer Überlieferung festgehalten ist nur die Verlobung des Agor. mit Adelph., die H. dem Neffen allerdings volle drei Mal (1156 f., 1278 f.[1]), 1357 f.) zusagen muß; 1279 erwähnt dieser dabei eine bereits in Aussicht gestellte Mitgift, von der vorher nichts verlautete, es wäre denn nach 1157 etwas ausgefallen. Beide Tatsachen scheinen am richtigsten aus der schon in der Titelgebung (s. ob. S. 126) angedeuteten Tendenz der römischen Komödie erklärt, die auch in den Prologversen 111 ff. zum Ausdruck gelangt: *Ita docte atque astu filias quaerit suas. Et is omnis linguas scit, sed dissimulat sciens se scire: Poenus plane est. Quid verbis opust?* Es ist dieselbe fides Punica, die die doppelte Appellation des Jünglings an das Gedächtnis seines Ohms (1278, 1357; s. gleich anfänglich 1155 *audin tu, patrue? Dico, ne dictum neges*) und seine eigene astutia motiviert, kraft der er ganz beiläufig der Versicherung Hannos *memini* am Versende und Szenenschluß das *Et dotis quid promiseris* anfügt; mit dem sich hier offenbarenden Charakter stimmen Adelphasiums Vorwürfe an den Liebhaber (360 ff.) gut zusammen. Daß zu dieser Ethopoiie schon das griechische Original Ansätze bot, ist leicht denkbar.

Dem an sich straffen Bau des Poen., den hauptsächlich rohe Überarbeitungen beeinträchtigen, entspricht die symmetrische Verwendung des Deipnonmotivs ebenso wie die einfache, übersichtliche Szenerie. Auf der Bühne sind zwei Häuser, das des seinerzeit durch Antidama adoptierten Agor. (78) und das des Lycus (95): wie hier zum *prandium* (469), wird dort nach dem Wiedererkennen der beiden Punier zum Willkommschmaus gerüstet (1151), den man sich der gleichzeitigen Verlobung wegen obendrein als Hochzeitsfeier denken mag. Auch der fatale Ausgang des Kupplerfrühstücks, bei dem in gotteslästerlicher Weise die für Aphrodite bestimmten exta verzehrt werden sollten (456 ff., 617) und zu dem Lyc. außer Antam. noch andere Zechgenossen laden wollte (615 f.), steht mit der Komödientradition in vollem Einklang; die Figur des um die Tafelfreuden Geprellten ist gewissermaßen gedoppelt (L.: 1400,

[1]) Wiewohl 1277 eine Wiederholung von 1137 ist, braucht man nicht auch das Folgende zu verdächtigen.

Ant.: 1282 ff.), Collybiscus aber, der sich, unvermutet zu prächtigem Mahle gelangt, die Opferstücke wohl schmecken läßt (vgl. 804), spielt den lachenden Dritten. Da nun außer dem vorgeblichen auch der wirkliche Soldat zuletzt auf seine Rechnung kommt, fällt der ganze Verdruß auf den leno zurück (1369), dem höhnisch das *cenabis foris* (näml. in carcere) zugerufen wird; die Tragikomik, mit der er sich auf der Suche nach *convivae commodi* durch die lockendsten Angebote (695 ff.) sein eigenes Verderben ins Haus zieht (720), und die Art der Prellung durch den schlimmen Gast könnte nach unserem Einblick in die Technik Menanders die eingangs S. 123 erwähnte Alternative mindestens ebenso sicher gegen diesen für Alexis entscheiden als der ungefähre Anklang von V. 1318 an den von Zenobios und Hesych notierten Sinn von *βάκηλος εἶ*, was Dietze (De Philem. com. 82) ins Treffen führt.

XXV.

Es bleibt eine Reihe Menandrischer Stücke zu streifen, deren Aufbau wir entweder durch größere Fragmente oder eine zufällig bewahrte Inhaltsangabe in groben Umrissen zu erkennen vermögen.

Innerlich eng verwandt sind Georgos, Heros und Phasma; in allen dreien muß eine Mutter ihren ehemaligen Fehltritt mit der Verleugnung ihrer eigenen Kinder büßen. Im G. sowohl als im H. führt erst das drohende Unglück, die Tochter mit einem Sklaven oder gar ihrem Vater vermählt zu sehen, auf eine für uns nicht sicher bestimmbare Weise die Frau zum Geständnis der alten Schuld. Weniger tragisch scheint sich nach Donats argumentum (z. Ter. Eun. 9) die Situation im Ph. zugespitzt zu haben, das sich vielleicht auch darin unterschied, daß das vergewaltigte Mädchen seinerzeit nicht Zwillingen, sondern nur einer Tochter das Leben geschenkt hatte[1]). Der letzteren Herzensangelegenheiten werden jedoch allemal im Mittelpunkt gestanden sein; stets hören wir gleich zu Beginn von ihrer bevorstehenden Hochzeit (G. 74, H. 43 f., Ph. 3 mit Sudhaus' Anmerkung), aber immer ist da der unrichtige Bräu-

[1]) So der Terenzkommentator; Bedenken macht freilich das *ὁμομητρίῳ τινί* in V. 5, aber der Prolog birgt überhaupt noch manches Rätsel. Sudhaus' Zuteilung von 1—25 an eine Person ist sehr plausibel, bloß wird das keine irdische gewesen sein; so intime Geheimnisse wie hier verrät im antiken Theater ein Heros oder Lar (oder eine reine Personifikation), im modernen z. B. ein Hausheimchen (Willner-Goldmark!) dem Publikum.

tigam, während erst der Verlauf der Handlung mit ihrem Anagnorismos dem richtigen, der im G. und H. sogar schon Vater wird, die Wege ebnet. Ob der andere dann leer ausging oder ihm sonst eine Partie zugedacht wurde, sonach etwa ein mehr minder sorgfältig vorbereiteter *γάμος διπλοῦς* das Spiel beschloß, wissen wir nicht. Für den H. erwähnt nicht nur die ziemlich ausführliche Hypothesis nichts dergleichen, sondern es ist auch wegen der sozialen Differenz der beiden Liebhaber Plangons weniger wahrscheinlich, so sehr Menander gerade hier den Sklaven Daos an Charakter über seinesgleichen emporgehoben haben dürfte[1]); für den Ausgang des G. vermutet A. Kolář (Listy filol. 1917, 16 ff.) die Wiedervereinigung des alten Kleainetos mit der Mutter seiner ursprünglichen Braut, anderseits denkt sich nach Dziatzko (Rhein. Mus. 1899, 523) E. Wüst (Burs. Jahresber. 174, 197) die im Laufe der Dinge um den Verlobten kommende *ὁμοπατρία ἀδελφή* (10 ff.) durch eine schließliche Vermählung mit Gorgias passend versorgt — damit wären gar die *τρεῖς γάμοι* der Hiereia (s. ob. S. 92 f.) beisammen. Im Ph. könnte die Donatnotiz die Entschädigung des *νυμφίος* (3) als unwesentlich oder, wie offenbar Perik. 447 f., bloß beiläufig angefügt weggelassen haben. Jedenfalls war das Gamosmotiv da überall der rote Faden im Stück und von besonderer Bedeutung für die Exodos; wie im H. und Ph. je eine, sieht man im G. sogar zwei gleich eingangs vorbereitete Hochzeiten (7 ff. und Fr. 100 K.; 40 u. 76 f.) vereitelt, eben hier ist also der Abschluß mit einer Doppelehe im Sinne Wüsts am glaublichsten. Daß im H. ein wenn auch kaum zu den Vermählungsfeierlichkeiten gehöriges Gelage, im Ph. der Schmaus nicht gefehlt hat, folgern wir aus Frr. 212 u. 501 (Athen. 426 C, 661 F).

Sudhaus' Scharfsinn (Men. St. 49 ff.) hat auch in die fabula incerta so weit Einblick verschafft, daß man den Ausgang mit der Doppelhochzeit beider Kinder des Laches erschließen darf; wie es hier verabredete Kriegslist ist, den ängstlichen Vater mit der Hiobspost von der Ertappung seines Sohnes ins Bockshorn zu jagen und den Herzenswünschen Moschions und Chaireas' in gleicher

[1]) Wäre er der listige, mit Plangons Abstammung wohl vertraute Mensch, für den ihn Sonnenburg Rhein. Mus. 1914, 86 ausgibt, würde er doch den verräterischen Ausdruck *ἐλευθέριος* in 40 meiden; Daos ist wohl wirklich an Großmut (so Körte-Robert) ein Gegenstück zum miles Thrasonides im Misumenos (s. Fr. 336 K.). — Auch dem Pseudosklaven Gorgias hier eine Liebesaffaire anzudichten, die erst nach Erkenntnis seines wahren Standes glücklich enden kann, oder im Phasma den gegen die Neigung des Sohnes vorhandenen Widerstand des Vaters angesichts der Beichte seiner Frau gefallen zu wähnen, ist eitles Gedankenspiel.

Weise geneigt zu machen, glaubt im Eunuch V 5 der von Pythias getäuschte Sklave selbst an die analogen Befürchtungen, die er seinem Herrn 992 f. einflößt. Die Bedeutung des *τί οὖν ἀναίνει τὴν ἐμὴν ἔχειν θυγατέρα;* (17 f.) für den Gang der Handlung hat erst Robert (Gött. gel. Anz. 1915, 279) voll ausgeschöpft, indem er die Pointe mit Recht dadurch ins Quadrat erhoben denkt, daß dem früher halsstarrigen Alten zwei Ehekonsense auf einmal abgenötigt werden; daß er über alles Vorgefallene so gar nicht orientiert ist (50 ff.), erklärt Rob. S. 278 mit einer längeren Reise. Weniger billigenswert scheint seine aus dem Verhalten des Lach. gegenüber Chair. gezogene Folgerung offenbar naher verwandtschaftlicher Beziehungen beider und die darauf sowie auf den Vergleich von Frr. 60—62 K. gegründete Annahme, unter den verliebten Jungen Mosch. und Chair. seien die *'Ανεψιοί* gemeint. Eher möchte man ein Zusammenrücken der Incerta mit dem Zereteli-fragment der *Κωνειαζόμεναι* für gestattet erachten (nachträglich finde ich diese Ansicht auch in einer Bemerkung Sudhaus' vertreten: *Vix quidquam impedimento esset, quominus 'fab. incertam' comoediae Dorpatensi adscriberemus. Nec abhorret stilus)*, wo ein bis dahin hoffnungslos Liebender von dem ihm ganz unerwarteten Sinnesumschwung wohl seines erst vor kurzem heimgekehrten Vaters unterrichtet wird: schon hört man von der Mitgift und den Hochzeitsvorbereitungen und wieder hat ein Chaireas als Vermittler seine Hand dabei im Spiel; so scheinen sich da die in der Inc. vor Augen geführten Geschehnisse im Botenbericht zu spiegeln, was zum Fehlen Moschions in jener Übertölpelungsszene vorzüglich stimmt. Zumal wenn diesem die Entschuldigung ob der gegen Tyche erhobenen Vorwürfe (13 ff.) zugehört, zeigt er sich völlig als der zaghaft Unselbständige, den die List anderer aus der Patsche ziehen muß; die Titelheldinnen aber wären dann die beiden in Mosch. und Chair. vernarrten Mädchen oder auch nur die erstere mit einer treuen Dienerin, am Anfang der Komödie ihres unglücklichen Verhältnisses wegen zu ähnlichem Tode bereit wie Demosthenes und Nikias im Vorspiel der *Ritter* (80 ff.). Handelt es sich freilich in den Koneiaz. nicht um den gebrochenen Widerstand des Vaters, sondern, was in Anbetracht des V. 2 erhaltenen *τάλαντα* denkbar ist, des Schwiegervaters, so stürzt dieses Hypothesengerüst zusammen. Wichtig bleibt indes Sudhaus' Beurteilung des Ethos der Inc., die er a. O. 49 als der Samia im Tone nächststehend bezeichnet und an die *Μέση* heranrückt, mithin dem jungen Menander zuzuweisen geneigt ist; wir werden diese formale Fest-

stellung der ziemlich sicheren Hypothese Roberts von der doppelten Intrige des Stücks entgegenhalten und uns dabei des Aufbaus des Hautontimorumenos, der Samia und des Eunuchs sowohl als unserer Vermutung betreffs der kompositionstechnischen Entwicklung ihres Verfassers erinnern. Bekräftigt wird dieselbe auch durch den Vergleich der actio des Phasma, die, nach Donat zu schließen, simplex war, mit der von Körte (Berl. phil. W. 1907, 650) über die Pädagogenszene geäußerten Ansicht, sie verrate reifste Menandrische Kunst. — Die beiden Auftritte des sog. Kitharistes lassen das Vorkommen zweier Liebesverhältnisse nur eben mutmaßen, der Misumenos aber dürfte mit Körte in die Perikeiromenesphäre zu rücken sein; während dort der größere Rest der Exposition angehört (auf den alten Exodosscherz, den wir zu Ekkles. 1147 f. und Stich. 775 erörterten, mag dagegen Fr. 286 K. hinweisen), sind wir hier (s. bes. 35 ff. Sudh.) offenbar dem Ende des Spieles nahe.

Unseren unzulänglichen Versuch, in das Wesen und Werden Menanders einzudringen, soll eine Betrachtung des Kolax nach Zeit und Handlung beschließen. Nachdem seinerzeit Bethe (Herm. 1902, 279) das Stück wegen Ter. Eun. 783 nach 296, d. h. in die letzte Schaffensperiode des Dichters hat setzen wollen, verlegen es Breitenbach-Körte dem Astyanaxscholion zulieb in die Zeit bald nach dem durch Eratosthenes für 316 gesicherten olympischen Sieg des Athleten, und während Körte noch in der Berl. phil. W. 1907, 647 die Fr. 295 K. erwähnte Chrysis und Antikyra als Demetrioshetären (Plut. Dem. 24) der Jahre 308/7 angesprochen hat, geht er in der Menanderausgabe (Vorw.² S. L) auch mit ihnen nicht unter 312. Dabei kann man der Argumentation *„Man lebte in jener Zeit zu schnell, um sich für Sporthelden 20 Jahre nach ihrem letzten Sieg . . . noch zu interessieren"* angesichts der vom Scholiasten ebendort bezeugten hervorragenden Bedeutung des Astyanax für die Komiker nicht allzu viel Beweiskraft zumessen. Bei Körtes Datierung hängt nun die im Eunuch a. O. begegnende Anspielung auf Pyrrhus in der Luft und doch steht mir außer Zweifel, daß sie wie im wesentlichen die ganze Terenzszene IV 7 aus dem Kolax stammt, nicht einfach mit Prehn S. 24 als römische Zutat beiseite geschoben werden darf. Allerdings nahm Bethe scheinbar *a priori* einen Dienst Thrasos unter Pyrrhus in Griechenland an, somit erst, seitdem dieser, nach Epirus zurückgekehrt, ein selbständiges Heer gehalten hat, während gerade Fr. 293 auf ein Söldnerleben in Kleinasien schließen läßt, zugleich wohl auch die Zeit der militärischen Wirksamkeit bis auf Alexander hinaufrückt.

Weiter hat Körte darauf hingewiesen, daß die Fr. 295 als Liebchen des Bramarbas genannte Korone bereits bei einem zur *Μέση* gezählten Philetairos (Fr. 9) vorkommt. Man muß sich demnach den Menandrischen Bias als älteren Haudegen vorstellen, dessen Erinnerungen sich über eine längere Spanne Zeit erstrecken, und soweit sie kriegerischer Natur sind, nach dem Osten weisen: vgl. das Eun. 412 f. erwähnte Détachement indischer Elefanten, während der 397 ff. gemeinte *rex*, wo nicht Alexander, so einer der orientalischen Nachfolger sein dürfte, und die Fr. 297 angedeutete Verspottung des *Κύπριος* (s. die Amphibolie des Fr. 300 erhaltenen Ausdrucks), bzw. *Rhodius* bei Terenz 420 ff. Also ist man auch die Beziehungen zu Pyrrhus nach Asien zu verlegen geneigt und da bietet sich von selbst die Schlacht bei Ipsos dar, wo P. nach Plutarchs Bericht (Vita c. 4) 301 v. Chr. tapfer an der Seite seines Schwagers Demetrios focht; daß ihn Thraso V. 783 nur beim Namen, nicht *rex* nennt, würde gut zu jener Epoche passen, da Pyrrhus eben seiner epirotischen Königswürde verlustig war. Man möchte darum fünf Jahre über Bethe hinaufgehen, bliebe aber immer noch in der späteren Periode Menanders, womit der von Leo und Körte angenommene Gang der Handlung in unserem Sinn insofern harmoniert, als nur ein Mädchen zwischen zwei Nebenbuhlern gestanden zu haben scheint[1]).

XXVI.

Was das Problem einer Entschädigung des abgeblitzten Daos im Menandrischen Heros anlangt, finden wir bei Diphilos tatsächlich ein Stück mit der Doppelehe von Herrn und Sklaven beendet, wenngleich das Motiv nicht eben in der letzten Szene hervortritt: es ist das Original des Rudens, dessen Hauptfiguren in ihrem gegenseitigen Verhältnis ein Vergleich des Mozartschen Milieus in der *Entführung aus dem Serail* (Konstanze—Blonde, Belmonte—Pedrillo) oder der Lessingschen Paare Minna—Tellheim und Franziska—Werner beleuchten mag. Daß die 1220 in Aussicht genommene Vermählung des Dieners Trachalio mit der früheren Leidensgefährtin der Braut seines Herrn im akrostichischen Argument bei dessen unumgänglicher Zusammendrängung auf sechs Zeilen

[1]) Der große Tetradistenschmaus zu Ehren Aphrodites wurde oben S. 73 besprochen.

verschwiegen wird, gestattet keine conclusio ex silentio für die Heroshypothesis (s. ob. S. 132).

Interesse bietet die Stellung des *γάμος διπλοῦς* im Rahmen der Komödie: sobald Daemones seitens der wiedergefundenen Tochter im Haus über Herkunft und Familie ihres Liebhabers Plesidipp aufgeklärt ist, bereitet er ohneweiters die Opferhandlung vor, die nicht bloß der Dank für die Rückkehr der Verlorenen (1206 f.), sondern zugleich die Einleitung ihres ehelichen Bundes sein soll; darum ist auch das gerüstete Freudenmahl (1215) in einem der Hochzeitsschmaus und muß der ahnungslose Jüngling eilends herbeigeholt werden (1212). Trachalio aber, der durch Belauerung des Gripus alles ans Licht gebracht hat, will als Belohnung für sein Verdienst am glücklichen Ausgang die Freilassung[1]) und Ampeliscas Hand. Die wirkliche Erfüllung all dieser IV 6 gemachten Projekte ist durch das erst vom Sklaven, dann vom Alten bis zum Überdruß wiederholte *licet* außer Zweifel gerückt, doch ist damit und mit der Rückkehr Plesidipps (IV 8) die Angelegenheit abgetan und eine Verlobungsszene, wie wir ihr in mancherlei Variationen begegnet sind, fehlt gänzlich; Schwiegervater und Schwiegersohn treffen auf der Bühne nach der Anagnorisis nicht mehr zusammen, dafür nimmt (nach der üblichen Einteilung) den ganzen letzten Akt ein breitwuchernder Ableger des Vidulusmotivs ein, die Bemühung des enttäuschten Finders um den vorenthaltenen Schatz und ihr definitives Fehlschlagen. Gerade dieser Mißerfolg des Gripus bedingt, daß Labrax, dessen Name die Seeluft des Stückes atmet, seinerseits ganz unverhofft gut abschneidet und damit die traditionelle, besonders prächtig in der Exodos des Persa ausgearbeitete Endprellung des Kupplers in Wegfall kommt.

So auffällig nun der Gegensatz im Verhalten des Daemones zu Labrax zwischen III 4 f. und V 3 erscheint, darf man darin doch keinen weiteren Beweisgrund für die Coultersche Kontaminationshypothese (Class. Phil. 1913, 57 ff., 63) erblicken, derzufolge nur die erste, an Cyrene gebundene Hälfte des Spieles Diphilos gehören würde; die Unzulänglichkeit der durch die Amerikanerin beigebrachten Argumente hat schon G. Thiele (Herm. 1913, 533 Anm.) kurz ausgesprochen und Leos Auffassung von der *innerlich einheitlichen, äußerlich zweigeteilten Handlung* des Rudens (Pl. F.[2] 160) ist jedenfalls festzuhalten. Die von Langen u. a. dargelegten Unstimmigkeiten kann man im allgemeinen ruhig der Vorlage zutrauen, die Schuld an der wenig glücklichen Verknüpfung beider Hälften durch IV 1, wo Auf- und Abtreten des Alten gleich schlecht motiviert sind (nicht geschickter übrigens sein Erscheinen und das der Mädchen in IV 4), Diphilos selbst zuschieben. Wir haben, wie gesagt, keinerlei Anlaß, das Original jedesmal für durchaus vollkommen zu halten, und täten vielleicht besser, am Rudens für die Komposition des Poenulusvorbilds zu lernen. Obendrein wäre auch bei Diph. manches den Kritikern Anstößige psychologisch durchaus zu rechtfertigen, so wenn die gestrandeten Mädchen I 3 f. in eine wildfremde Einöde verschlagen zu sein vorgeben, trotzdem sie sich unweit ihres früheren Aufenthaltsortes Cyrene unmittelbar beim Tempel Aphrodites befinden, der ihnen kaum unbekannter gewesen sein wird als ihren Kolleginnen im Poenulus. Wie hätte aber der Dichter den erlittenen Schiffbruch drastischer vor Augen führen sollen, zumal die Handlung wieder den Ausgangspunkt der Flucht als Lokal verlangte? Das Publikum war ja auch sonst starke Anforderungen an seine Illusion gewöhnt und hier mochte die erlebte seelische Erschütterung verschüchterte Ratlosigkeit und Mangel an Orientierung (253 ff.) begreifen lassen[1]). Anderseits ist das Neben- und Nacheinander von Sceparnio und Gripus durch die Aktion geradezu erfordert, das Verschwinden der Relieffigur Charmides nach dem dritten Akt mit dem oben erörterten Wechsel im Schicksal des Kupplers im Zusammenhang, da der saubere hospes nur als Pendant zum Geprellten bühnenwirksam war. Schließlich spricht auch hier der jeder Unklarheit bare Gebrauch des einfachen Zweihäusersystems (Daem. — templ. Ven.) mindestens nicht gegen die Einheitlichkeit des Aufbaus.

Ob freilich Thiele S. 537 f. aus dem Unterschied der szenischen Wichtigkeit des heiligen Bezirks im Rud. und der verwandten Vidularia für die Originale die Priorität des ersteren, der das fanum unbedingt forderte, zu Recht gefolgert hat, sei dahingestellt. Sichtbar waren in der Vid. gewiß die Wohnstätten des Dinia und Gorgines (s. 54 f.); wie weit das Heiligtum der Göttin, dem auch A. Marigo (Stud. Ital. 1907, 526) hier bloß untergeordnete Bedeutung beimißt, außer als Versteck des dem Finder der Krepundienkiste auflauernden Sklaven (Fr. VIII + IV L.) eine Rolle spielte, kann man bei dem Zustand der Überlieferung nicht sagen. Er läßt den

[1]) Diese wenigstens wurde wohl auch dem Daos Menanders zuteil; ist das *quod promisisti* in 1217 mehr als eine dreiste Lüge, kann die Zusage nur drinnen bei Daem. zwischen 1181 und 1191 erfolgt sein.

[1]) Ampelisca erfährt also erst durch ihr Zusammentreffen mit Trach., wo sie ans Land getrieben ist (vgl. 356), wogegen sich der geistesgegenwärtige Kuppler sofort von selbst zurechtfindet (503, 554 ff.).

Lauf der Intrige nicht einmal in den Hauptlinien bis an das Ende verfolgen, so daß das von Studemund mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit für Diphilus in Anspruch genommene Stück in dessen Technik geradezu keinen Einblick gewährt. Mithin bleibt die Casina in dieser Hinsicht das einzige sicher nutzbare Vergleichsobjekt zum Rudens.

Seine Verwertung ist jedoch durch die von Plautus wenigstens V. 64 ff. klar bezeugten, kürzenden (1006) Umänderungen (1012 ff.) einigermaßen erschwert; Leos (Plaut. Cant. 104 ff.) von Ladewig (Rhein. Mus. 1845, 186 ff.) vorgebauter Auffassung des Verhältnisses zum Diphileischen Original kann ich freilch nicht beipflichten. Daß für des ersteren Ansicht, der zweite Teil der Cas. mit dem der griechischen *ἱλαρῳδία* und *μαγῳδία*, nicht der späteren *κωμῳδία* angemessenen Motiv der Zweimännerhochzeit sei vom Übersetzer. jener niedereren Region entnommen, den **Κληρούμενοι** angefügt worden, die metrischen Besonderheiten dieser Partie. keine hinreichende Bestätigung bieten, hat schon Süß (Rh. Mus. 1910, 459) betont und man möchte weniger mit Skutsch (ebend. 1900, 283 ff.) aus der Wiederkehr des Themas von der bösen Abfuhr, die dem an den Mann statt an die Frau geratenen Liebhaber zuteil wird, in den Fasten Ovids (II 331 ff.) auf seine tatsächliche Verwendung durch die griechischen Komiker schließen[1]) als vielmehr aus dem gleich im Prolog (67 ff.) hervorgehobenen Charakter des Sklavenstücks den zotigen Ausgang begreifen. Man braucht nur die besagten Verse mit Pers. 25 und Stich. 446 ff. zusammenzustellen, um das richtige Niveau zu gewinnen; während nun in der Casina so wie im Persa das betreffende Ethos durchaus gewahrt ist[2]), beschränkt es sich im Stichus naturgemäß

---

[1]) Marigo a. O. 506 denkt in diesem Falle eher an volle Selbständigkeit Ovids oder Inspiration durch Plautus; auch A. Schmitt *(De Pseud. Plaut. exemplo Attico,* Diss. Straßb. 1909, 63) beurteilt Skutsch' Argumentation skeptisch.

[2]) Dazu gehört auch der unverschämte Ton, in dem Sklave und Meier mit ihrem Herrn reden; dem von Leo (Pl. F.² 136, Röm. Lit. 110) erwähnten üblichen Gegensatz zwischen dem getreuen bäurischen und dem bösen, an städtische Allüren gewöhnten Diener (Grumio — Tranio in der Mostellaria, Eumaios — Melanthios in der Odyssee) ist auch hier insoferne Rechnung getragen, als der vilicus auf Seite des rechtmäßigen erus steht. — Casina selbst freilich darf, da sie gesellschaftlich beide vorgeschobenen Bewerber von Haus aus überragt, nicht vom Schlag der Lemniselenis oder Stephaniums sein; darum wird in der Vorrede zugleich mit ihrer freien. attischen Geburt ihre Sittenreinheit vorausverkündet, ohne daß mit Skutsch (Herm. 1904, 301 f.) hinter dem *et pudica* (81) Kontamination zu wittern wäre; dem Plautus bietet diese Feststellung obendrein willkommene Gelegenheit, 82 ff. einen zotigen Ausfall anzufügen, der den Prologschluß wirkungsvoll gestaltet.

auf den in den Rahmen der Adelphoi eingesetzten Schlußakt, Leos Zergliederung des dramatischen Aufbaus aber durchhaut den Knoten des Problems, statt ihn zu lösen. Wie uns im Stich. die Annahme eines originalmenandrischen Gerippes über die Anstöße der Dreiteilung hinweghalf, ist es auch in der Cas. überflüssig, an ein Abweichen von Diphilos beim Abschluß der sortitio (423) oder bald danach zu denken, und man wird den angeblichen Wahnsinn der Braut und ihre Vertretung durch Chalinus derselben Quelle belassen dürfen. Dafür lehrt vielleicht die Exodos des Rudens verstehen, wie Pl. zur Umarbeitung des späteren Teiles der Vorlage kam. Ähnlich, wie dort die Haupthandlung mit dem vorletzten Akte schließt, den letzten dagegen ein ziemlich possenhaftes Nebenspiel füllt, das sogar den Charakter des Daem. etwas nach der Seite des geriebenen Prellers hin ummodelt (s. 1384 f. 1399 f., 1413, 1416), mag man hier das durch den von Plautus ausgeschalteten[1]) servus (37 ff.) vermittelte Wiedererkennen Casinas[2]) und die Heimkunft ihres nun zu keiner Verstellung mehr gezwungenen Liebhabers Euthynicus samt der endgültigen Verabredung der Hochzeit beider bereits vor der eigentlichen Exodos erledigt wähnen[3]), während Lysidamus hinter der Bühne sein Abenteuer erlebt;[4]) seine Beschämung durch Familie, Nachbarn und Gesinde ließ dann das Spiel toll ausklingen, Plautus aber konnte die durch das vorangehende analoge Mißgeschick Olympios, auch durch das Selbstlob des Erfinders (vgl. 860 f.) nachdrücklich hervorgehobene Wirksamkeit eines solchen exitus nicht verkennen. Anderseits scheint Diphilus, wie ein Blick auf die ihm von Coulter S. 64 zu Unrecht aberkannten Schiedsgerichtsszenen IV 3 f. des

---

[1]) Die ob dieser Auffassung von Skutsch gegen Leo geltend gemachten grammatischen Bedenken entkräftet gut Legrand (*Rev. Ét. gr.* 1902, 370).

[2]) Als Tochter des Alcesimus, nicht auch seiner Gattin Myrrhina, aus einer Zeit, da er noch nicht Nachbar des Lysidamus war; soviel wird im Vorwort 39 ff. angedeutet. Das *huius* in 1013 ist also masc. und mit einem Hinweis auf das Haus des Alc. gesprochen (wie auch schon das beigefügte *ex proxumo* zeigt), Marigos (a. O. 504 f.) Rekonstruktionsversuch der Diphileischen Fabel jedoch verfehlt.

[3]) Pl. konnte diese Ereignisse natürlich nur in die Zukunft rücken (Futura in 1013 f.), weil er sonst ihre Streichung nicht hinlänglich zu motivieren vermochte.

[4]) Aus einem Vergleich der Auswertung des Synusiemotivs hier oder anderseits im Hautont. (900 ff.), bzw. Eun. (583 ff.) kann man m. E. nicht weniger als für den Gegensatz von Pl. und Ter. für den ihrer Vorbilder lernen; daß der *dimidiatus Menander* aus Diphilos nur einmal eine Szene genommen hat, wird so kaum befremden.

Rudens[1]) glauben macht (s. Thiele a. O. 532[1]), bisweilen recht umständlich, sein Bearbeiter jedoch diesmal nicht gewillt[2]), ein Stück so lang wie jenes zu schaffen: daher beschneidet er den Ranken zulieb den Stamm und hat nun Raum, die derbe Schlußfarce[3]) entsprechend herauszuarbeiten; wer von den Zuschauern über ihr der Titelperson nicht vergessen hatte, erhielt 1013 f. ganz kurz den erwünschten Aufschluß betreffs deren Schicksals. Ob und inwieweit Pl. in den Schlußszenen V 2 ff. das Original etwa noch vergröbert hat, läßt sich so wenig sagen, wie ob die Vidulariaexodos im Aufbau der von Rud. und Cas. entsprach; sicher weist in diesen zwei Stücken das Verhältnis des letzten Aktes zum Übrigen auf die Technik der *'Αρχαία* zurück und die Bedeutung des aus Diph. übernommenen Fischerchors im Rudens, dessen Sceparnio nach Skutsch' (Rh. Mus. 1900, 282[2]) von Fränkel

[1]) Wie weit konziser hat das Men. in den Epitrep. getroffen (s. zu den Parallelen im einzelnen Hutloff S. 54 Anm.)! Darf man (vgl. Körte, Berl. ph. W. 1906, 902; 1907, 647 Anm.) auch hier Diph. als den Nachahmer bezeichnen und in diesem Sinn auch die gewisse Situationsähnlichkeit von Rud. 1148 ff. und Perik. 338 ff. deuten? Ein wichtiger Unterschied der arbitria des Diph. (s. Rud. und Vid.), Philemons (Merc. 281, 736 ff. und Most. 1137 ff.), Apollodors (Phorm. 1045 f.), des Curc. 701 ff. und des genannten Menandrischen von dem oft mit ihm verglichenen der Euripideischen Alope liegt in der Person des als Richter Fungierenden; wird in der Tragödie an den Herrn und König appelliert, entscheidet in den Lustspielen, wer den Streitenden gerade in den Weg oder Sinn kommt, ohne Rücksicht auf seine Stellung; es spiegelt sich da der *zu Platons Zeit in Athen gemachte Versuch* wieder, *Schiedsrichter zu bestellen, die als Einzelrichter der Erhebung von gerichtlichen Klagen vorbeugen sollten* (Wilam. Plat. I 668[2]). — Übermäßige Breite macht auch den wirklichen Spaß der Cas., daß sich Lysidamus verschnappt und *mihi* statt *vilico* sagt, mit der Zeit unerträglich: 365 ff. ist das lustig, vielleicht auch noch 672 ff., aber 702 f. ärgert es schon; natürlich ist ein naives Publikum da weniger empfindlich.

[2]) Ich verweise auf die neueren Untersuchungen Hoffmeisters (*Listy filol.* 1903, 161 ff.) und Püttners (a. O. 16), die beide die Cas. für später halten; das *antiquam* im 13. Prologvers ist absolut, nicht relativ in Bezug auf Plautus, zu fassen.

[3]) Zum Vorkommen ihres Motivs in der modernen Komödie sei an Shakespeares *Lustige Weiber von Windsor*, wo es eben in der Exodos durch die Anführung Schmächtigs und Doktors Cajus geistvoll gedoppelt ist, oder Beaumarchais' *Hochzeit des Figaro* erinnert, wo allerdings dessen Plan, dem Grafen statt Susannas den Cherubin in ihren Kleidern zum Stelldichein zu schicken (II 2), von der Gräfin dann dahin abgeändert (d. h. abgeschwächt) werden muß, daß sie sich selbst zur Blamage des Gatten als das Mädchen verkleidet (II 24, IV 3). — Mit Süß a. O. 458 die Düpierung der Casinafreier durch den Ausgang der Thesmophoriazusen vorgebildet zu nennen, geht darum nicht an, weil Aristophanes Elaphion und Teredon zweifellos als wirkliche Mädchen gefaßt wissen wollte (s. ob. S. 48 f.).

(D. Lit. Z. 1917, 1038) unbegründet abgelehnter Auffassung der Verse 429 ff. L. noch den Phallos trug, stimmt gleich der besonderen Rüpelhaftigkeit der betreffenden Casinaszenen[1]) ganz wohl zu dieser Beziehung. Ebenso gemahnt, wie längst bemerkt, daselbst IV 3 f. die Intonation des Hochzeitsliedes mit der anschließenden feierlichen deductio nuptae an das Ende des Friedens (und der Vögel)[2]).

In der Verwendung des Deipnonmotivs besteht zwischen Rud. und Cas. der Unterschied, daß dort 1417 die Einladung des Kupplers[3]) zum Mahl die Handlung beendet, hier der Schmaus bereits vor dem Schlußakt vorbei ist (s. 855) wie im Frieden und den meisten Aristophanischen Spielen von den Acharnern an, wodurch das einigende Band fällt, das im Rud. das lockere Endglied mit dem Voraufgehenden zusammenhält (vgl. die Rückbeziehung von 1417 auf 1263 f.). Während in der Vorlage der Cas. vermutlich das echte Brautpaar mit Verwandten und Nachbarn im Heim des Lysidamus beim Hochzeitsgelage sitzt, muß der Hausherr seiner Leidenschaft die Teilnahme an der Tafel zum Opfer bringen (vgl. 764—789) und wird dazu auch um sein Liebesglück betrogen — ein recht altertümlich scheinender Situationskontrast! Daß Lys. nicht bis zuletzt das Los eines Lamachos oder Kleon teilt, sondern von seiner Gattin großmütig pardonniert wird (1004—1008), gehört zur wohlwollenden Behandlung des Labrax im Ausgang des Rud.; im Original dürfte sich Cleostrata freilich fürs erste etwas gespreizt haben (s. 1005 f.). — Das Pendant zu der wie gewöhnlich rituell vorbereiteten (1206 ff., 1263) cena nuptialis des Rud. ist das Plesidipp durch den leno vorgespiegelte prandium beim Venustempel (61 f., 142 f., 324 ff., 342 ff.), neben ihm steht das des Daemones in 904 (und das seines Sklaven 937); zu beachten ist überdies die Beharrlichkeit im Vergleich der am Ertrinken gewesenen Gauner Labrax und Charmides mit übelbewirteten Gelagegästen Neptuns (361 ff., 530, 588 f., 592), wodurch der Schiffbruch als Fügung eines dem Kuppler Ähnliches mit Ähnlichem

[1]) Vgl. noch die Schlußdrohung an den nicht Beifall klatschenden Zuhörer: *ei pro scorto supponetur hircus unctus nautea*; auch die obszönen Mißverständnisse des Chalinus in II 8 sind für das Ethos des Stückes bezeichnend.

[2]) Mit Aristophanes scheint Diphilos auch das besondere Interesse an Euripides zu teilen (s. Fr. 60 und 73 K., Rud. 86).

[3]) Sie steht mit dem erwähnten Wandel seines Verhältnisses zu Daem. im Einklang; erst spätere Gleichmacherei will den V 3 ganz unglücklich abschneidenden Gripus (s. 1415 f.) von den Tafelfreuden nicht ausgeschlossen sehen 1423, schon durch Weise getilgt).

vergeltenden Schicksals erscheint. Endlich präsentiert der bei einer Wiederaufführung weggelassene Abschied von den Zuschauern (1418 ff.) den alten Einladungstrick der Ekklesiazusen (1148) in 3 + 1 Varianten. — In der Cas. kommt Lysid. außer um die cena (772 ff.) auch schon um das prandium (147 ff.), ein Zusammenhang, der durchaus für die innere Einheitlichkeit des ganzen Stückes spricht; daß er sich dabei selbst um das leibliche Wohl der anderen so umständlich sorgt (490 ff. ~ 719 ff., 764 ff., 780 f.), gehört zu seiner Tragikomik, die in den den Grundgedanken des Plautinischen Ausschnitts aus Diphilos enthaltenden Chalinusworten *id quoi paratum est, ut paratum ne siet sitque ei paratum, quod paratum non erat* (513 f.) klaren Ausdruck findet. — In den Resten der Vidularia ist nur 51 ff. anläßlich eines Mietsvertrags zwischen Dinia und Nicodemus von Mahlzeiten die Rede.

XXVII.

Bemerkenswerte Anklänge an die behandelten Diphilosspiele begegnen in dem durch unverdächtige Prologverse für Philemon gesicherten Mercator: während Rud. 593 ff. an Demiphos Traumerzählung (Merc. 225 ff.) erinnert und beidemal der mit dem Essen unwillig ihres Gatten harrenden Frau Erwähnung geschieht (M. 556 f., R. 904 f.), berührt sich das Argument des Emporos auffällig stark mit den Klerumenoi; mit der Vidularia (Fr. I L.) ist ihm, was wir sehen, mindestens eine metaphorische Verwendung des Pentheusmythos gemeinsam (469 f.), wahrscheinlich durch die Euripideischen Bakchen mittelbar bedingt. An enge Beziehungen zwischen den beiden Kollegen Menanders ist ohne weiteres zu glauben, Leos glückliche Lesung der Namen in Most. 1149 hat dafür einen wertvollen Beweis erbracht. Indes meint man noch durch das Plautinische Medium am Aufbau der Stücke gewisse Kriterien der künstlerischen Individualitäten zu erkennen. Hat Prehn Recht, daß das Ethos der Diphileischen Komödie unter dem Menanders steht (vgl. S. 139[4]), nimmt es Philemon seinerseits mit der Wahrscheinlichkeit seiner Figuren und Situationen nicht immer genau; so bringt er in der Gestalt Dorippas eine seltsame Verschmelzung des Typs der nova nupta mit dem der matrona zuwege. Das sich vom Gatten betrogen wähnende Weib gedenkt 703 der reichen Mitgift in gleichem Sinne, wie im Petersburger Fragment (8) eine wenngleich geringere Aussteuer genannt wird; auch den Vater hat sie 787 f. gleich zur Hand wie

Pamphile den Smikrines. Trotzdem ist sie Mutter eines Jünglings, der dem verliebten Freund treu zur Seite steht und mit dessen Vater ernst ins Gericht geht (972 ff.). Wollte also der Dichter den unseres Wissens unerhörten Fall vermeiden, daß ein avus adulescentis auf die komische Bühne kam [1]), mußte Syras Mission schon darum vereitelt werden; so möchte ich nicht glauben, daß 803 f. *era quo me misit, ad patrem, non est domi: rus abiisse aibant* ähnlich wie etwa 1003 f. eine Vereinfachung des Originals (vgl. 1007) signalisiert werde. — Wie bei Dorippa das Alter, wird durch eine verwandte Verquickung beim Stasimus des Trinummus (nach V. 18 f. Übersetzung des *Θησαυρός* Philemons) der Charakter seltsam unklar: während Langen S. 226 f. den mit dem Begriff eines treuen Dieners unvereinbaren V. 413 schlechthin als Scherz auslegen will, schiebt Leo R. L. 117[2] Plautus die Schuld am Widerspruch zu, insofern er Stas., der in der Vorlage treu und zuverlässig gewesen sei, dem beliebten Sklaventyp des *πανοῦργος* angenähert habe. Dabei übersieht er nicht, daß außer der genannten Stelle mit besonders lauterer Sinnesart des Dieners vor allem auch 727 f. und die Szene IV 3 unverträglich ist; in ihr aber trägt die Gelageschilderung schon durch die 1020 aufgezählten Personen so ausgesprochen griechisches Gepräge (s. zudem Fränkels Ausführungen, der a. O. 27 Parallelen aus *'Αρχαία* und *Μέση* beibringt), daß wir sie unbedingt Philemon zuerkennen, wie auch die anschließende philosophische Betrachtung 1046 ff. ganz seines Geistes scheint. So rührt der Gegensatz zu 615 ff. (619!) und 1069 ff. offenbar bereits aus dem Original her und man muß sich hüten, aus solchen Indizien leichthin auf Kontamination zu erkennen; wie die durchaus ebenmäßige Komposition beweist, kann weder im Trin. noch im Merc. von ihr die Rede sein. Recht förderlich für das Verständnis des Stas. ist übrigens seine Beurteilung durch Lesbonicus, der ihn 527 f. einen treu ergebenen Schlingel nennt; was Wunder, wenn der scelestus gelegentlich über den fidus siegt und die Verschwendung des Jünglings dazu herausfordert, auch für sich ein peculium zusammenzuscharren? Die Treue ist da relativ als Zusammenhalten nach außen, naturgemäß z. B. gegen den verdächtigen Callicles, zu fassen.

---

1) Legrand (a. O. 372 ff.) vermutet derartiges in den Klerumenoi des Diph., wo er neben Euthynicus gegen Schluß seinen mütterlichen Großvater auftreten läßt; aber schon Leo (Nachr. Gött. Ges. Wiss. 1903, 349[1]) hat diese Rekonstruktion als mit zu weitgehender Umgestaltung des Vorbildes durch Plautus rechnend abgelehnt.

Wie in einzelnen Gestalten liegt auch im Gang der Handlungen manches Auffällige, so wenn im Trin. der endlich heimgekehrte Charmides, statt geradewegs sein Haus zu betreten, zur Beobachtung des Sykophanten 841 auf der Bühne zu bleiben erklärt, ja nicht einmal nach dessen Abgang trotz gesteigerter Ungewißheit und Angst hineineilt, sondern sich auf die Betrachtung eines neuen Ankömmlings verlegt (1000 ff.)[1]). Von der Mostellaria aber, die ihre Quelle nicht nennt, hat schon Leo a. O. 105 gesagt, sie sei *ein Muster von Unmöglichkeit des Vorgangs*; doch können wir in diesem Falle sichere positive Kriterien für die Autorschaft Philemons beibringen, die über Leos seinerzeitiges skeptisches Urteil (Herm. 1883, 561) hinauszugehen erlauben: hat er ja selbst außer der allgemeinen Ähnlichkeit der Fabel mit dem Trin. *(senem peregre redeuntem occupatam invenire propriam domum, a servolo certiorem fieri, in fine fabulae domum reciperare)* später (R. L. 106, 113[1]) die Übereinstimmung der Charaktere von Lesbonicus und Philolaches sowie (Pl. F.[2] 136) das gleichmäßige Verlangen der Sklaven nach der Rückkunft ihrer Herren (Trin. 617 ff., Most. 77 ff.) hervorgehoben; dazu kommen die nicht minder beachtenswerten Entsprechungen in der Danksagung der heimkehrenden Alten an Neptun (Tr. 820 ff., M. 431 ff.), die trotz verschiedener Länge jedesmal nach Anerkennung des gnädigen Waltens der Gottheit in dem Entschlusse gipfelt, nie wieder in See zu stechen (s. da den gleichen griechischen Versanfang Tr. 838 u. M. 436), im ängstlichen Gehaben der ihre Geheimnisse auskramenden Personen Callicles (Tr. 146 ff.)[2]) und Tranio (M. 472 ff.), in der Verlegen-

[1]) Es ist interessant, wie Lessings Nachdichtung *Der Schatz* diese psychologische Unmöglichkeit vermeidet; die Umstellung der Szenen derart, daß Anselmo (Charm.) zuerst mit Maskarill (Stas.) und dann mit Raps (Sycoph.) zusammentrifft (9.—11. Auftr.), ist ein technisches Meisterstück. Freilich muß nun zur schließlichen Aufklärung eine dritte Person bemüht werden und das Erscheinen dieses *anderen Trägers* ist nicht aufs beste motiviert. Geistreich dagegen findet sich Lessing mit der plötzlichen Rückkehr des so lang Verreisten gerade im richtigen Augenblick ab (Mask. zu Ans. im 9. Auftr.): . . . *neun Jahr, neun ganzer Jahr weg sein und eben jetzt wieder kommen! Wenn das in einer Komödie geschähe, jedermann würde sagen: es ist nicht wahrscheinlich, daß der Alte eben jetzt wieder kömmt. Und doch ist es wahr! Er hat eben jetzt wieder kommen können und kömmt auch eben jetzt wieder. — Sonderbar, sehr sonderbar!*

[2]) Lessing hat diesen Zug im 3. Auftritt ebenso breit getreten, wie er im 4. das oben erwähnte *Quid quod ego defrudavi?* des Stas. tüchtig ausgeschrotet hat. Sein Maskarill brauchte indes nicht einmal des letzteren Umstandes wegen zum kompletten Schurken zu werden, sondern die Weise, mit der er sich im Monolog des

heit des Sykophanten (Tr. 906 ff.) und des Sklaven (M. 662 ff.), da sie um den Namen der erlogenen Person befragt werden (alle drei letztgenannten Motive werden in der Most. weit kürzer abgetan als im Trin., eine Variante des dritten notiere ich aus Apollodor, Ter. Phorm. 385 ff.). Das reicht völlig aus, um im Hinblick auf die Parallelstücke Menanders (Georg. Her.) und Diphilos' (Rud. Vid.) auch das Paar Most.—Trin. dem einen Philemon zu geben; daß sich zufällig auch die Summe von 40 Minen, die Call. dem Lesbon. für sein Haus entrichtet hat, mit der von Tranio beim danista angeblich als Anzahlung für Simos Haus seitens des Philol. geborgten deckt (Tr. 126 ∾ M. 645 L.), sei nur nebenbei bemerkt.

Wir haben also zum Studium Philemons, wenngleich nicht im Original, mindestens drei ganze, mit behaglicher, wahrer Komik reich durchsetzte Lustspiele, von denen bloß der Merc. am Ende durch den Übersetzer etwas verkürzt sein dürfte (s. ob. S. 143); deutet hier 1003 f. den Ausfall einer Szene mit der Gattin Demiphos an, die Plautus auch früher (556) nur erwähnt, so ist Rollenstreichung anzunehmen und mithin das *nihil opust resciscat . . . non resciscet, ne time* hinsichtlich der Vorlage anders zu beurteilen als vorhin S. 95 die ähnliche Äußerung in der Hecyraexodos ([illegible]55 ff.). Daß man anderseits im Trin. wegen 1183 keine besondere Zustutzung des Originals zu vermuten braucht, darf man aus dem Vergleich der Menandrischen Perik. schließen, wo wir eine die Absicht des Pataikos **τῷ γὰρ υἱῷ λαμβά⟨νω⟩ τὴν τοῦ Φιλίνου θυγατέρ'** (447 f.) hinlänglich motivierende Nebenhandlung S. 86 als unwahrscheinlich bezeichnen mußten; man kann das *haec tibi pactast Callicli ⟨huius⟩ filia* erstens aus der Gesinnungsverwandtschaft des Charmides mit Chremes in der Endszene des Hautont. 1054 ff. (sehr hübsch ist darum, daß Lesb. noch einen Tag Galgenfrist erhält und zur Heirat bloß *in perendinum* gerüstet zu sein braucht), zweitens aus Philemons Sorglosigkeit im Aufbau zur Genüge begreifen. Lessing freilich unterläßt es, eine so unmotivierte Hochzeit einer anderen, vom Anfang des Stücks an wohl vorbereiteten anzufügen, während sich wieder Holberg auch darin als treuer Nachbildner seiner antiken Muster erweist, daß er dergleichen ruhig wagt, wie z. B. erst in den allerletzten Zeilen des *Jean de France* die Väter eine Vermählung zweier junger Leute vereinbaren, die mit der Komödie nicht das Geringste zu schaffen hatten. Lessing ersetzt die Wirkung

8. Auftr. selbst charakterisiert, hält den inneren Gegensatz der Originalfigur fest, doch so, daß ihr Schöpfer poetisch voll gerechtfertigt wird.

des **διπλοῦς γάμος** geschickt durch die Einführung der *ἀναγνώρισις*, die auch dem Anselmo dazu verhilft, seine Willensmeinung betreffs der Ehe seiner Tochter nachdrücklich geltend zu machen (16. Auftr.); daß bei Plautus der Alte zu der bereits erfolgten Verlobung des Mädchens lediglich zustimmt, mithin ein leichtsinniger Sohn in Abwesenheit des Vaters über die Hand der Schwester verfügt[1]), ist jedenfalls bemerkenswert. Bezeichnend scheint auch die durch die Fabel mitbedingte Umkehr des normalen Verhältnisses zwischen Alten und Jungen, indem der Merc., dem Gamos und Anagnorismos fehlt, darauf hinaus läuft, daß dem um Festschmaus (692 ff.) und Liebe betrogenen Demipho das Einverständnis mit der Buhlschaft des Sohnes abgenötigt wird (vgl. das 997 an ihn gestellte Ansinnen *ora (filium), ut ignoscat delictis tuis atque adulescentiae*) und der Vater zufrieden ist, nicht schlimmer davonzukommen, desgleichen Lysimachus seinen Sohn um Fürsprache bei der Mutter zu bitten sich gezwungen sieht und das Spiel mit einer Moralpredigt der Jugend an das Alter endet; apart dünkt ferner ebenda die Verwendung der traditionellen *cocus*-Szene zur Steigerung des unbegründeten Verdachts[2]) einer eifersüchtigen Gattin, demzufolge der Mieter den Koch auf der Stelle wieder entlassen und noch das vereinbarte Honorar umsonst zu zahlen sich 769 ff. ausdrücklich verpflichten muß, um den lästigen Gesellen überhaupt los zu werden[3]). Ähnlich dem Merc. endet auch die Most. mit dem Sieg des Sohnes und des Sklaven über den alten Theopropides, dessen vollständige Kapitulation[4]) aus der dem Philolaches für alle Zukunft versprochenen Nachsicht (1163 f.) sowie dem unverschämten Gehaben des zuletzt

[1]) Nichtsdestoweniger nennt Stas. den Lysiteles 622 *gener*, was schon wegen des danebenstehenden *adfinis* kaum die seltenere Bedeutung *Schwager* hat; da Charm. noch nicht daheim ist, wäre die Sache auffällig, wenn ihn der Sklave nicht eben herbeigewünscht hätte, somit gewissermaßen als absens praesens betrachtete.

[2]) An sich eine gerechte Strafe für die Genußsucht des Lysimachus (s. noch 801 f.), der als Belohnung für den Demipho geleisteten Beistand freigehalten werden wollte (573 ff., 578 ff.).

[3]) Daß Leo im krit. App. z. 778 und mit ihm Jachmann *Χάριτες* 274[1] die 777 verlangte Drachme als Zugabe fassen, geht freilich zu weit; es ist das, wie Pseud. 808 lehrt, bloß der übliche Sold für die Köche, dessen Forderung der Unverschämte hier wiederholt, um die tödliche Verlegenheit des Lysimachus auf die Spitze zu treiben.

[4]) Bei ihr spielt freilich die Zusicherung des Callid., vollen Schadenersatz zu leisten (1160 f.), die Hauptrolle (s. 1165); diese Habgier des Alten haben Regnard und Holberg (s. unt. S. 148) durch Aufpfropfung des Schatzprellmotivs noch schärfer herausgearbeitet.

gleichfalls begnadigten Tranio[1]) erhellt; auch hier wird bloß das lockere Verhältnis des Jungen fortdauern, weshalb neuerdings das Gamosmotiv mit oder ohne Anagnorismos entbehrlich ist, desgleichen die Festtafel. In dem durchgängigen Fehlen des Wiedererkennens in Merc., Most und Trin. hat schon Leo (Pl. F.[2] 159) eine Besonderheit Philemons gegenüber beispielsweise Diphilos (Cas., Rud., Vid.) vermutet, ohne natürlich das beliebte Thema dem einen überhaupt absprechen, dem andern ausnahmslos beilegen zu wollen. Wie falsch in der Tat ein solcher Induktionsschluß zumeist wäre, zeigt gleich gegenüber unserer Beobachtung vom triumphierenden Sohn die Trinummusexodos (s. ob. S. 80, 145), wo Lesbon. ganz so beigibt, wie wir es von Menander gewöhnt sind. Bei der Mangelhaftigkeit unseres Überblicks kann in solchen Fällen höchstens von mehr minder oft geübtem Brauch, keiner irgendwie gültigen Regel gesprochen werden. Von Ehe ist in der Most. nur anläßlich der von Tranio dem Simo vorgespiegelten Absicht seines Herrn, Philolaches bald zu verheiraten (758), die Rede, wogegen das Schmaus-, bezw. Gelagemotiv, nachdem es die ganze Komödie durchzogen hat (s. bereits V. 1 f.)[2]), gerade am Schluß nur in der beharrlichen Einladung des Callidamates (1129 ff.) noch anklingt, angesichts der Weigerung des mürrischen Alten aber (vgl. Menedem im Haut. 163) definitiv aufgegeben wird. Im Trin. endlich krönt zwar eine Doppelhochzeit die Handlung, doch fällt wieder die zeitliche Trennung beider Vermählungen auf (1188 f.).

Erwähnen will ich noch die charakteristisch scheinenden philosophischen Anspielungen wie Merc. 145 ff., 309 ff. (s. Leo im krit. App.), Trin. 363 ff., welche an Philemons Originalfragmente 93 ff., dann 71 und seine *Φιλόσοφοι* erinnern, und die zu den eingangs berührten Situationsunwahrscheinlichkeiten und -unklarheiten gehörige Wahl des Schauplatzes für den Szenenkomplex Most. I 3—II 1. Hier kann selbst Leos (R. L. 114) scharfsinnige Voraussetzung *„eines offenen Vorbaus des Hauses* (so hat schon Lundström, Eranos 1896,

[1]) Mit den durchaus nicht angstvoll, sondern im Tone spöttischer Ironie gestellten Fragen 1166 f. steht dieser in scharfem Gegensatz zu seinen Kollegen Davos am Schluß der Andria oder Syrus im Hautont. und den Adelphoe.

[2]) Trefflich hat hier Leo (R. L. 115[1]) in der V. 1126 genannten *sodalitas* Philemons Gegenstück zum Menandrischen Chor der *νέοι ὑποβεβρεγμένοι* erblickt; bloß hätte er außer 1159 ff. als wichtige Stütze dieser Auffassung 1047 ff. anführen dürfen, wo Tranio von Haus aus kaum nur vier Personen mit *omnis legio* oder *senatus* bezeichnen konnte. — Die Bedeutung des Symposions im Rahmen der Handlung wird dadurch, daß die Aufklärung des Theopr. durch die von Callidam. 313 f. bestellten *advorsitores* erfolgt, passend erhöht.

95 ff. an ein *vestibulum* gedacht, wie es Tranio 817 am prächtigen Heim des Nachbars rühmt), *der als Innenraum behandelt wurde, aber doch den anderen Personen auf der Bühne gestattete, den Vorgang zu beobachten und die Reden zu hören*" nicht ganz des Anstoßes Herr werden, den wir bei aller Berücksichtigung antiker Lebensweise an der Verlegung einer echten Boudoirszene (I 3) vor die Öffentlichkeit (vgl. bes. 294) und dem Nebeneinander der Vorstellungen nehmen, das Philolachesgelage finde im Haus (379 werden die *aedes*, ehe noch Tranio 391 die Weisung zum Rückzug hinein erteilt hat, *plenae convivarum* genannt), bezw. außerhalb desselben statt (385 ff.). Die Verlegenheit des Gastgebers paßt dabei eigentlich nur zu ersterer Auffassung, so zwar, daß die Gesellschaft durch die plötzliche Dazwischenkunft des Vaters wie in einer Mausefalle gefangen wird, aus der es zunächst kein Entrinnen gibt. Wirklich hat Holberg in seiner Nachdichtung *Abracadabra* die Zweideutigkeit der Vorlage dahin geklärt, daß er die Zecherei drinnen bei Leander vor sich gehen läßt[1]); die voranstehende Putzszene mochte dann überhaupt fallen, da sie für den Fortschritt der Handlung ohne Bedeutung ist. — Zuletzt sei darauf verwiesen, daß zu zweien der aus unserer flüchtigen Skizze sich ergebenden Eigenschaften Philemons, seiner Originalität[2]) und der mitunter gleichzeitigen Unbeholfenheit in der Ausführung, Leos An-

[1]) Auch in der sehr freien und verwässerten Bearbeitung Regnards (*Le retour imprévu*) findet das Gelage von vornherein im Hause des Clitandre statt, ist dort gleichzeitig eine Vorfeier seiner Hochzeit mit der geliebten Lucile und wird so am Schluß im Verein mit dem überlisteten heimgekehrten Alten wieder aufgenommen. Bei Holberg aber wirkt von den weggelassenen Plautinischen Szenen die Callidamatesepisode I 4 in der *Wochenstube* nach, IV 4 der Übers. von Oehlenschläger, bezw. III 5 nach Morburger, wo auch das Gelage des Corfitz ganz wie das des Philolaches in einem Mittelraum zwischen Hausinnerem und Straße vor sich gehen muß.

[2]) Sie scheint auch aus der Verwendung zweier *προλογίζουσαι* im Trin. zu sprechen, die durch ihr bloßes gleichzeitiges Auftreten die Tragik im Schicksal des Lesbon. veranschaulichen und lediglich dazu, nicht zwecks Mitteilung des argumentum gekommen sind (s. 16 f.), ebenso vielleicht aus der szenischen Besonderheit des *posticulum*, in dem Frickenhaus a. O. 26 ein von dem nunmehr dem Callicles gehörigen Haus des Charmides getrenntes Gebäude erblickt; allerdings ist bei Plautus keine andere Wohnstätte auf der Bühne sicher nachweisbar, für Megaronides wohl möglich, für Philto dagegen geradezu unwahrscheinlich, da Lysiteles 1120 durch den vom Theater zum Piraeus fortgeschickten Sklaven (s. 1103) informiert worden zu sein erklärt und bei 1115 offenbar (vgl. 1122 ff.) gleichwie bei 622 ff. von außen her auftritt. Das sog. Hinterhaus mußte indes mindestens unmittelbar an die *aedes* gerückt sein, von denen es 194 als eigener Bau unterschieden scheint.

sicht (Pl. F.[2] 164) über das Verhältnis des Traummotivs bei ihm und Diphilos (s. ob. S. 142) auf ein Haar stimmt: daran, wie in Merc. 276 mit der Neugierde des Publikums durch absichtliche Mißdeutung des Traumgesichts gespielt wird, merkt man die naive Erfinderfreude[1]).

Es erübrigt der Verwandtschaft der Acanthioszene im Mercator (I 2) mit der Pinaciums im Stichus (II 1) zu gedenken, wie sie aus dem besonderen Zögern beider servi currentes, den ungeduldig Harrenden ihre Botschaft kund zu tun, erhellt, dann der parabolischen Verwendung des Schmausmotivs Trin. 468 ff. und des Pendants Demipho (von seiner Frau Merc. 556 f. zum Essen erwartet) — Simo (von ihr Most. 690 ff. vorzüglich bewirtet), schließlich der gleichmäßigen Einführung je eines *πρόσωπον προτατικόν* (Acanthio, Grumio, Megaronides), die natürlich wieder zufällig sein kann, immerhin aber die drei sicher auf Philemon zurückgehenden Stücke des Plautus zu einer einheitlich aufgebauten Gruppe zusammenfaßt.

XXVIII.

Weiters sind uns nur noch die Autornamen zweier griechischer Vorlagen bekannt: für den Phormio Apollodor, für die Asinaria Demophilus. Von ersterem haben wir vielleicht schon in der Hecyra eine Probe seines dramatischen Könnens vor uns gehabt; auch der Dichter des Phormio steht im Banne Menanders, daneben scheinen Fäden zu Philemon zu laufen und obendrein verrät sich ziemlich starke Eigenart, die allerdings epigonenhafte Züge trägt, so die Überladung der Handlung, in der zweierlei aus Men. wohlbekannte argumenta kunstvoll zusammengeschweißt sind.

Fürs erste liegt der für den Hautont., den Eun. und die Adelph. charakteristische Typ der Menandrischen actio vor, das Nebeneinanderlaufen zweier Liebesverhältnisse befreundeter, bezw.

[1]) Zu Demiphos irriger Beziehung der *simia* auf die eigene Frau vgl. gegenüber 268 die ausdrückliche Erklärung in 270 *atque eos* (*i. e. simiam et haedum*) *esse quos deicam hau scio*; ich vermag darum nicht wie Ritschl (Op. II 703 ff.), wenngleich Leo ihm beipflichtet, V. 276 für interpoliert zu halten, auch nicht die Zusammenstellung von 275 f. für so geschmacklos zu erachten, daß man sie Plautus nicht zuschreiben dürfte. Während G. Langrehr (De Plauti Mercatore, Gymn.-Progr. Friedland i. Mecklb. 1906, S. 7) die durch Ritschl 705[1] im vorhinein abgelehnte Konjektur *illic* für *illaec* des Ambrosianus erneuert, haben Götz-Schöll und Lindsay den inkriminierten Vers mit vollem Recht unverändert beibehalten.

eng verwandter Jünglinge[1]), wobei der eine ein scheinbar armes, aber anständiges Mädchen, der andere eine Dirne liebt, und der Ausgang ist dem des Eun. und der Ad. konform, insofern nämlich jene Beziehung zur Hochzeit führt, dagegen die Fortdauer dieser vom Papa bewilligt wird, der auffällige Umschlag des Haut. also (s. S. 78 f.) mit der dadurch ermöglichten Doppelvermählung erscheint erfreulicherweise nicht nachgeahmt. Zum zweiten jedoch haben wir das Thema der Andria oder der Cistellaria, daß eine von den Vätern gewünschte Heirat ihrer Kinder trotz des vermeintlichen Hindernisses, das in einer anderweitigen Herzensneigung des männlichen Teiles liegt, durch Anagnorisis und Zufallswunder zustande kommt, dieses Motiv insoweit geistreich vereinfacht, als sich die Geliebte nicht als Schwester der dem adulescens ursprünglich zugedachten Braut entpuppt, sondern beide Mädchengestalten in eine zusammenfallen. Somit brauchte sich Terenz (Plautus war da in der Cist. viel unbekümmerter) auch nicht wie im Fall der Andria zur Anfügung einer Nebenhandlung bewogen fühlen, die für die verschmähte *andere* eine passende Versorgung schuf; die Verquickung der zwei Themata aber war dadurch erleichtert, daß Chremes aus den beiden Ehen nicht wie sein Namensvetter (Andr.) oder Demipho (Cist.) zwei Töchter, sondern einen Sohn und eine Tochter hat, wobei das Epidicusmotiv der in Liebe zueinander entbrennenden Halbgeschwister väterlicherseits sorgsam umgangen wird (s. V. 109 f. Phaedrias kühles Urteil über die durch keinen Putz gehobenen Reize Phaniums).

Die Ähnlichkeit mit den Exodoi der Most. und vor allem des Merc. ist durch die völlige Niederlage des Alten und sein Beigeben gegenüber dem lockeren Söhnchen bedingt, das nach der Mutter Willen (1045 f., 1055) Schiedsrichter zwischen den Eltern spielen soll, während das dem Demipho Merc. 1003 f. durch die Verschwiegenheit der anderen (bei Plautus wenigstens) ersparte Ungewitter hier durch Nausistrata zu wuchtiger Entladung gebracht wird (die Angst vor dem *resciscere* hat ja auch im Ausgang der Hecyra dem Pamphilus

[1]) Der dritte *adulescens*, den Terenz 91 ff. gegen Apollodor (s. Don. z. St.) als in Phanium verschossen einführt, kann schon seiner Armut wegen kein Rivale Antiphos werden; also wird seiner später nicht mehr gedacht. Uns mag das hier flüchtig begegnende Schicksal des mittel- und darum hoffnungslosen Liebhabers weit eher dauern als das antike Theaterpublikum; mit Saekel (a. O. 81) darum dem ändernden Bearbeiter einen Verstoß gegen das Ethos der Komödie vorzuwerfen, wäre müßig. Molière freilich hat diesen Jüngling wieder aufgegeben und — obgleich ohne den *tonsor* — die Erzählung nach Apollodor hin umgewandelt (Les Fourberies de Scapin I 2, Bd. VIII 415 f. Desp.-Mesn.).

vorerst sein Glück beeinträchtigt). Bemerkenswert dünkt endlich der Einfall, in einen Komödienschluß das Bild einer Leichenfeier zu tragen wie 1015 (Vergleich mit einer beschönigenden laudatio funebris) und 1026 *exsequias Chremeti quibus est commodum ire, em tempus est* (s. unt. S. 157). Charakteristischer ist wohl der gedrängte Gang der Handlung, so wenn Geta 149 f. noch um einen Brief gehen will, der die Ankunft des Herrn melden soll, dafür im Hafen schon diesen selbst antrifft (s. 198), der auch sofort auf der Bühne erscheint und sich bereits über alles informiert zeigt (231), dann nach 314 in sein Haus geht und doch bei seinem Wiederauftreten (348) schon vom Forum zurückkehrt, 462 im Hafen nach seinem noch verreisten Bruder forschen will und ihn unverzüglich dort vorfindet, wogegen Phormio schließlich Getas Plan versteht, ehe ihm dieser erst die Hälfte verraten hat (s. 594): welcher Abstand von der oben erörterten Diphileisch-Plautinischen Breite! Die Gestaltungskraft Apollodors kommt auch an dem von Hauler zu 458 fein beurteilten Unterschied in der Behandlung der drei Advokaten (II 4) und der ihrer Kollegen im 3. Akt des Poen. zum Bewußtsein; man darf die drei Zeugen Plesidipps (Rud. 89 ff., 315) hinzunehmen, um die Reihe zu schließen: hier durchwegs κωφὰ πρόσωπα, dort einer als Sprecher für alle, im Phormio endlich jeder mit einer kurzen, für seine Charakterisierung vollauf genügenden Rolle — unwillkürlich erinnert man sich an die Fortschritte der statuarischen Kunst, die allmählich die Arme vom Körper, die Füße voneinander zu trennen, die Finger und Zehen zu lösen gelernt hat, wenngleich in unserem Falle immer mit von allgemeinen Entwicklungsstadien unabhängigen individuellen Besonderheiten des einzelnen Dichters und Nuancen der jeweiligen Handlung zu rechnen ist. — Ein Zeichen für die spätere Technik könnte noch die Doppelung des senex peregrinans-Motivs sein; während die beiden Brüder des Stichus zusammen gereist sind (416 f.), hat hier jeder sein eigenes Ziel und eigene Wege gehabt (66 f.), also auch hier eine Spezialisierung ähnlich der eben bemerkten, ohne daß allerdings in der Art ihrer Durchführung ein künstlerischer Vorzug läge. Denn daß Demipho und Chremes nahezu zur selben Stunde aus verschiedenen Gegenden nach so langer Abwesenheit heimkehren, verstößt gegen die poetische Wahrscheinlichkeit beträchtlich[1]). Übrigens merkt man schon daran,

[1]) Diesem Anstoß entkommt auch Molière nicht, wenn er die beiden Alten behufs Vertretung gemeinschaftlicher Interessen zusammenreisen (I 2, Bd. VIII 414 D.-M.) und dafür Géronte's (= Chremes) Tochter durch einen unmittelbar

daß beide ihre Söhne unter die Obhut des einen Geta stellen, (71 f.), wie sorgfältig zurückhaltend Apollodor hier nicht recht ausgetretene Pfade wandelt[1]).

Vom Titel der Komödie zuletzt nur so viel, daß die Prologverse 27 f. einen größeren Unterschied in der Benennung von Vorbild und Nachdichtung vorauszusetzen scheinen, als im Umtaufen von der Tätigkeit des Hauptthelden auf seinen Namen begründet wäre; somit bleibt die Alternative, entweder hat der Parasit des Originals nicht Phormion geheißen oder er war nicht selbst mit *'Επιδικαζόμενος* gemeint. In ersterem Falle müßte man auf den am Ende von 27 stehenden Namen besonderen Nachdruck legen, könnte jedoch Terenz trotzdem von kleinlicher Pedanterie nicht freisprechen. Nun scheint aber die Formulierung der Donatnotiz *unde Φορμίων correpta prima syllaba apud Apollodorum est* (26) einer Namensänderung deutlich genug zu widersprechen (vgl. die mit unserem Stück zusammengebrachte Angabe bei Athenaios 244 F *'Αριστόδημος . . . παρασίτους ἀναγράφει . . . Σελεύκου* [näml. *Νικάτορος*] . . *Φορμίωνα*), während ebenda zu 25 bemerkt wird, die Vorlage sei nach dem Mädchen *'Επιδικαζομένη* betitelt worden; wäre diese An-

nach ihnen in Neapel anlangenden Boten von Tarent (= Lemnus) holen (II 1, III 6 [7] ∾ Phorm. 567 f.) läßt; anderseits ist er insofern über Apollodors Ansatz hinausgegangen, als er jedem der beiden Söhne einen besonderen tutor durch die Väter zuweist, wobei freilich Silvestre hinter seinem Kollegen Scapin (= Geta) gleich von Anfang durch seine geringeren geistigen Fähigkeiten so sehr zurücktritt, daß die Einheit des Intrigenspiels in der Person des letzteren gewahrt bleibt. Im übrigen hat Mol. die feingeflochtene Handlung seiner antiken Vorlage nur darin glücklich geändert, daß er die seinen Zuhörern unverständliche *ἐπιδικασία* durch das Motiv des von den Eltern der Geliebten überraschten und zur Ehe gezwungenen Jünglings (s. heute die *Incerta*) ersetzte; dagegen bietet der gedoppelte Anagnorismos hier des Guten zuviel, zumal wenn die zum Erkennen führenden Umstände so unwahrscheinlich sind wie die von Mol. für sein Gegenstück zum Terenzischen Mädchen ersonnenen: eben die Räuber, welche Zerbinette, das Pendant zu Hyacinthe (= Phanium), im Alter von vier Jahren entführt haben, halten sich nun mit ihr längere Zeit in ihrer eigenen Heimatsstadt auf und eröffnen sogar persönlich Léandre (= Phaedria), nachdem er sie losgekauft hat, die Herkunft des Mädchens, ja geben ihm gleich das Armband mit, durch das er ihren Vater ausfindig machen soll (III 11). Das ist doch gar zu fadenscheinig. Endlich bedeutet die Einfügung der Rüpelszene mit dem *homme en sac* (III 2) eine starke Vergröberung gegenüber dem Original, so daß die diesbezüglich an Mol. geübte Kritik Boileaus (Art poét. III 393 ff.) vom klassizistischen Standpunkt aus trotz Voltaire (Sommaire des Fourb. de Scap.) wohlberechtigt ist.

[1]) Der Singular *seni* in 76 freilich hat mit Chr. und Dem. nichts zu tun, da hier nicht Geta, sondern Davos spricht (vgl. Hauler im krit. Anh. d. erkl. Ausg.[4] S. 226).

gabe richtig, so gewänne der *quia*-Satz in 27 f. einen ausgezeichneten Sinn, indem er durch besondere Betonung der hervorragenden Parasitenrolle[1]) erklärte, warum Terenz das Stück gerade nach ihm benannt habe. Auch könnte man im lateinischen Vers ohne Anstoß *Epidicazomenen* einsetzen, wenngleich die in *Epidicazomenon* vorhandene Übereinstimmung von Wort- und Versakzent damit verloren ginge; dann wäre eine über Donat bis in die Entstehungszeit der Didaskalien, wo bereits in der vollständigen sowohl als im Bembinusfragment die männliche Form des Partizips erscheint, hinaufreichende Korruptel anzuerkennen, keinesfalls natürlich vom error poetae die Rede, den der Grammatiker voraussetzt. (L. Havets — Rev. de phil. 1916, 5 — Überwälzung der Titelverwechslung auf den *Prologinterpolator* ist angesichts der von Hauler, Ausg.[4] 88, wohl zutreffend vorfochtenen Originalität des ganzen Vorworts wenig plausibel.) Sollte hingegen die überlieferte Lesart tatsächlich die echte sein, müßte Terenz und desgleichen doch offenbar sein Vorbild auch das Maskulinum passiv gefaßt und demnach auf Antipho bezogen haben, was nach Stellen wie Diod. XII 18, 3[2]) sonder Zweifel angeht; die nicht seltene mediale Funktion des *ἐπιδικάζεσθαι sibi aliquid adiudicandum curare* ist angesichts der Passivität des Jünglings (s. 135, 157 f.) kaum annehmbar, das bloß dynamische Medium kommt, sowie es sich nicht um Phormio dreht, gar nicht in Frage. — Zur Benennung nach dem Parasiten bei Terenz passen noch die letzten Zeilen der Exodos trefflich, wo sich Phorm. 1052 f. in schlauer Weise eine Einladung zum Mahle zu verschaffen weiß (für Haulers richtige Zuteilung des *eamus intro hinc* in 1054 an ihn — so auch codd. A D — ist auf Gnathos analoges *eamus ergo ad cenam* in Eun. 459 zu verweisen); seinen früheren Plan, im eigenen Haus dem Phaedria anläßlich des Freikaufs seiner Geliebten ein mehrtägiges Freudengelage zu veranstalten (832, 837),

[1]) Mol. hat sie ganz weggelassen und dadurch, daß er statt des Doppelspiels Geta—Phormio alle Fäden der Handlung in der Hand Scapins zusammenführt, die Komödie innerlich konzentriert; bloß im Ausgang des Stücks, wo der fidèle serviteur der Aufforderung des alten Argante *Allons souper ensemble pour mieux goûter notre plaisir* mit den Worten begegnet *Et moi qu'on me porte au bout de la table*... wird man daran erinnert, daß der Sprecher auch die Gestalt des Parasiten in sich aufgenommen hat.

[2]) *'Εκέλευε γὰρ (ὁ περὶ τῶν ἐπικλήρων νόμος) τῇ ἐπικλήρῳ ἐπιδικάζεσθαι τὸν ἔγγιστα γένους, ὡσαύτως δὲ καὶ τὴν ἐπίκληρον ἐπιδικάζεσδαι τῷ ἀγχιστεῖ*...: die Reziprozität der Begriffe *ἐπιδικαζόμενος* und *ἐπιδικαζομένη* ist hier vollkommen. (Vgl. auch den unter Plautus' Namen überlieferten Komödientitel *Addictus*).

läßt er infolge der glücklichen Wendung der Dinge leichten Herzens fallen (s. 1055).

XXIX.

Hinsichtlich der Schlußszene ist dem Phormio die Asinaria[1]) nah verwandt, deren Vorlage leider auch in der letzten (5.) Ausgabe von Christ-Schmids Literaturgeschichte (II 1, 35), wenngleich unter Zweifeln, noch immer Diphilos zugeschrieben wird; und doch hat Ritschl selbst seinen unglücklichen Vorschlag (Par. Plaut. 272), im 11. Prologvers das überlieferte Demophilus dahin zu ändern, nachmals ausdrücklich widerrufen (Op. II 683 ³).

Auch hier gerät ein senex dadurch, daß ein Parasit der Gattin seine Sünden zur Kenntnis bringt, in die schmählichste Lage, auch hier triumphiert der Sohn über den Vater (Argyrippus über Demaenetus wie dort Phaedria über Chremes), nur nicht so vollkommen, weil beider Verhältnis von Haus aus weit freundschaftlicher ist: Dem. weiß ja von vornherein um die Liebschaft seines Jungen und betont stark (49 f.) sein Abweichen vom üblichen Typ des pater amanti filio iratus, rühmt die Aufrichtigkeit des Sohnes ihm gegenüber (80) und will durch förmliches Geheiß vom Sklaven betrogen werden (91), während sich der wieder ernstlich gegen die *eri fraudatio* seinerseits wehrt (256 f.). Man möchte hinter dieser Abkehr vom Traditionellen eine dichterische Individualität von der Art Menanders im Hautont. (s. ob. S. 77) suchen, doch braucht man in unserem Falle bloß den Vater für die Mutter zu setzen, um die scheinbare Originalität mit einem Schlag als gewöhnlichstes komisches Motiv zu entpuppen (vgl. 78 f.)[2]). Interessanter ist wenigstens an der lateinischen Bearbeitung die eigentümlich lockere Szenenfolge, die so manchen Anstoß der Kritiker erklären kann. Stellenweise reihen sich die einzelnen Auftritte ganz unvermittelt aneinander, der Dichter greift dann eben bloß den einen oder anderen wirksamen Moment der Handlung heraus, ohne sich um ihre Kontinuität zu bekümmern. So entschließt sich Argyr. 245 auf das Forum zu gehen, kommt dann aber 586 plötzlich aus dem Bordell heraus, dessen Betreten ihm noch dazu Cleaereta ausdrücklich, bis er zahlen könne, verwehrt hat, 809 begibt sich Diabolus mit seinem Parasiten in das Haus Philaeniums, im nächsten Vers ist er schon wieder zurück und über alle Vorgänge drinnen wohl unterrichtet, sogar 825 f. über solche, wie sie den in unserer Überlieferung freilich falsch eingeschobenen Zeilen 828 f. zeitlich gefolgt sein müssen (die fast ängstliche Motivierung des Umstandes, daß Dem. nach seinem Gang auf das Forum — 125 —, ohne sich dem Publikum wieder gezeigt zu haben, das Freudenhaus bereits betreten hat — 741 ff. —, ist also wohl aus dem Original übernommen, das dann allerdings auf die Straffheit der Komposition sorgfältiger geachtet haben dürfte). Gelegentlich erfolgt ein kurzer Hinweis auf die mittlerweile geänderte Situation, wie wenn Libanus 329 die Heimkehr Argyripps andeutet[1]), oder es wird außerhalb der Bühne Geschehenes, das für den Gang der Handlung wichtig ist, nacherzählt, so des Dem. Verhalten bei der Überlistung des mercator (580 ff.); unschwer mag man isolierte Einzelszenen, bezw. dürftige Szenenkomplexe aus dem Rahmen des Ganzen lösen (I 1, I 2—3, III 1, IV 1—2), man hat gewissermaßen eine Zahl voneinander unabhängiger *εἰδύλλια* vor sich, jedes um seiner selbst willen ohne Vor- und Rückbeziehung vorgeführt, zum Schluß (Akt V) ein richtiges Interieur. — Durch diesen Aufbau erklärt sich auch, wie V. 89 etwas vorwegnehmen kann, was sich erst aus dem zweiten Teil der folgenden Szenengruppe ergibt (229 f.): wenn Dem. schon dort dem Sklaven jene Summe von zwanzig Minen aufzubringen befiehlt, die Arg. scheinbar erst nachher mit der Kupplerin vereinbart (229 ff.; 193 f. ist eine nicht ernst zu nehmende Überforderung, die nur den Zweck hat, komisch zu wirken), muß man die Terenzischen *Brüder* vergleichen, wo II 1 dem Zuschauer das vor Augen geführt wird, was ihm I 2 (V. 88 ff.) als bereits vollzogen mitgeteilt wurde; beidemal ist die besondere Bedeutung der betreffenden Tatsache maßgebend, die im Adelphenprolog (6 ff.) aber vom Dichter selbst gestandene Kontamination macht hier Leos analoge Hypothese (im krit. App. z. 127) umso wahrscheinlicher. Lenz hat in der *Das Väterchen* überschriebenen Nachdichtung die betreffende Unstimmigkeit sehr fein dadurch vermieden, daß er in

---

[1]) P. Ahrens' Jenaer Dissertation *De Plauti Asinaria* (1907) vermochte ich trotz der Bemühungen der Wiener Universitätsbibliothek nicht zu erhalten.

[2]) Familienverhältnisse wie das der Asinaria zu Grunde liegende kamen auch bei Menander vor: s. das 2. Gelliusfragment (N. A. II 23, 12) aus *Πλόκιον* (403 K.).

[1]) Langen a. O. 101 bezieht das *hic intus* auf das Haus der Geliebten, was jedoch mit der Situation von 585 ff. unvereinbar ist; nach Langen müßte Argyripp zwischen 127 und 745 noch zweimal bei Philaenium gewesen sein, Cleaeretas Vorwürfe an ihre Tochter aber (III 1) sind, wie z. B. 522 ff. zeigt, durchaus allgemeiner Natur und brauchen sich mithin auf kein unmittelbar vorangegangenes Faktum zu beziehen.

der Szene zwischen Ludwig und Frau Gervas (II 2) den Vertrag lediglich wiederholt, d. h. den sich vergeßlich stellenden Jüngling nochmals nach der ausbedungenen Jahressumme fragen und dabei gleichzeitig die Wirtin versuchen läßt, ihre frühere Forderung zu erhöhen[1]). — Weiters ist V 1 insofern psychologisch reizvoll, als der den Sohn verkürzende Vater ihn zur Beschwichtigung des eigenen Gewissens nicht nur ergeben, sondern sogar fröhlich zu sehen wünscht, ein Verlangen, das aus seelischen Vorgängen resultiert, deren Voraussetzung in einer antiken Komödie auch nach unserer heutigen Kenntnis Menanders noch verblüfft. Daß der Verfasser der griechischen Vorlage übrigens nicht in diesem Stück allein gegen die Regel einen Vater gezeichnet hat, der den Sohn in seiner Liebesaffaire unterstützt, wird man mit Leo (Herm. 1883, 564) aus 68 ff. schließen dürfen, wo auf eine dem Persa oder dem Miles entfernt ähnliche Intrige angespielt zu werden scheint.

Die Exodos nun ist von e i n e m großen Gelage erfüllt, das, Vater und Sohn beim gemeinsamen Liebchen vereinigend, dem am Ende der Bacchides zu denkenden entspricht, indes nicht, wie Prehn S. 6 f. annimmt, auf der Straße vor sich geht, sondern im Heim der lena, aber so, daß die Zechenden den Zuschauern sichtbar sind und durch Artemona und den Parasiten von außen belauscht werden können; die szenischen Unklarheiten des verwandten Mostellariasymposions (s. ob. S. 148) sind glücklich vermieden, an die Verwendung des Ekkyklems denkt Ribbeck, Rhein. Mus. 1882, 58. Eben darum jedoch wird man nicht mit ihm 828 f. für den Rest einer vor 810 ausgefallenen Szene halten dürfen, so empfehlenswert jedem, der die oben erörterte kompositionelle Eigenart der Asinaria nicht berücksichtigt, eine solche Ausfüllung der Fuge zwischen IV 1 und IV 2 scheinen könnte. Auch diese Zurüstung zum Gelage müßte ja von der Bühne gesehen werden, mithin der Innenraum schon da den Blicken der auf der Straße Weilenden offen stehen; dann aber ist der Unterschied zwischen dem Verhalten des Diab., der erst eingetreten *(sequere intro* in 809!) das fröhliche Treiben entdeckt, und dem der Art. schlechthin unbegreiflich. Also ist 828 f. mit Weise einer anderen Bearbeitung zuzuteilen, während in der uns vorliegenden Fassung das Symposion dem Theaterpublikum nicht in seinen Anfängen, sondern in einem bereits vorgeschrittenen Stadium vor Augen tritt. Lenz freilich findet sich mit der Überlieferung genial dahin ab,

[1]) Auch die zu wenig erklärte Bemerkung des nicht selbständig über seine Habe verfügenden Argyripp in 135 hat Lenz passend dahin geändert, daß bei ihm (I 2) der **Vater** auf der See reich geworden ist.

daß er, nach der Szenenangabe von V 2 (V 1 bei Plautus) zu folgern, die anstößigen Verse in moderner Ausdeutung als Überleitung von einer durch den Rivalen belauschten Episode am Stehbüfett zum bequemen Sitzgelage versteht. — Zum Schluß kommt durch die von Leo (kr. App.) als Interpolation angesehene Erwähnung einer cena, deren Garkochen abzuwarten Dem. von seinem zürnenden Weibe gehindert wird (935)[1]), auch noch das Prellmotiv zur Geltung, der Plan des mit flüssiger Belohnung seitens des Diab. rechnenden (914, vgl. 827) Parasiten aber, Argyripp dazu zu veranlassen, sich mit seinem Nebenbuhler in den Liebesgenuß zu teilen (917 f.), wird ganz entsprechend im Ausgang des Eunuch durch Gnatho verwirklicht: der Beweggrund für den Nimmersatt ist jedesmal der gleiche. Seine spöttische Bemerkung über den toten Demaenetus, mehr noch sein Ruf nach dem *pollinctor* (910 f.) führen zur Schlußszene des Phormio zurück (vgl. auch As. 813 mit Ph. 1010); natürlich entfließen auch diese Metaphern letzten Endes der Kontrastwirkung, die in unserer ältesten griechischen Exodos durch Lamachos verkörpert ist (s. Lysidamus am Ende der Casina).

Die Fabel der Asin. erklärt das Fehlen jedwedes Gamos: drei Liebhaber bewerben sich um eine Hetäre, deren sozialer Stellung keine Anagnorisis aufhilft; ein Hochzeitsfinale ist darum unmöglich.

XXX.

Auch im recht ähnlichen Argument des **Truculentus**, dessen Hauptperson Phronesium sich darin von Philaenium unterscheidet, daß diese (s. Asin. III 1) gegen den eigenen Willen von ihrer Mutter zur Treulosigkeit veranlaßt wird, jene 471 von sich erklärt *ego quod mala sum, m a t r i s o p e r a mala sum e t m e a p t e m a l i t i a* (die Mutter ist auch 401 ff. im Spiele), läuft bloß die von Plautus nur skizzierte Nebenhandlung in eine Heirat aus. Dieser eine Gamos aber ist, weil dasmal alle drei Bewerber in hochzeitsfähigem Alter stehen, als Ersatz für den das Feld räumenden dritten unerläßlich: wie der alte Demaenetus zu seiner

[1]) Bei Lenz dagegen wird zwar bereits geschmaust, dafür jedoch setzt sich der die Parasitenrolle tragende Bakkalaureus an Stelle des von seiner Frau überraschten Alten zum Mahle und verzehrt gierig das diesem Zugedachte vor den Augen des Geprellten.

Gattin heimkehrt, wird hier Diniarchus das von ihm seinerzeit verführte Mädchen ehelichen, die beiden anderen Rivalen aber sollen sich auch da vergleichen (961 ff.). Die Freude an Typen hat den Dichter der Vorlage dazu vermocht, die drei jungen Leute aus kontrastierenden Ständen zu wählen, was der 2. Vers des lat. arg. präzise formuliert: Zivil und Militär, Stadt und Land rücken so in Gegensatz zueinander. Plautus scheint ein übriges getan und seine Titelperson einer weiteren Typenkomödie nach Art von Philemons *Euripos* (zur Bedeutung der Figur s. Aischin. III 90 samt Scholl. oder Hesych s. v.) entlehnt zu haben; so wird man die Tatsache am ehesten verstehen, daß Truculentus, für die Handlung völlig entbehrlich, nur in zwei Szenen mit Astaphium begegnet (II 2, III 2), beidemal grundverschieden charakterisiert, ohne daß sein Gesinnungswandel im entferntesten motiviert wäre. Die beiläufige Erwähnung des häufigen Stadtbesuches (682) soll lediglich die erworbene dicacitas begründen, welche doch neben der vor allem im geänderten Benehmen Astaphium gegenüber sich äußernden Abkehr von der früheren Roheit und Rauheit ziemlich nebensächlich ist; übrigens ist der Sklave seit 313 f. bloß einmal auf dem Forum gewesen. Ribbecks Annahme (Rh. Mus. 1882, 422), die Begründung des Umschwungs sei einer kürzenden Bearbeitung, die uns vorliege, zum Opfer gefallen, ist wegen der allzu plumpen Verstümmelung, mit der sie rechnet, schwer glaublich. Bezeichnenderweise ist es Lenz, von der recht wörtlichen Übersetzung des Plautinischen Stücks nicht zu reden, auch in der freien Bearbeitung *Die Buhlschwester* m. E. nicht gelungen, das freiwillige Zahmwerden seines Dieners Adam ausreichend zu begründen.

Die Verwandtschaft mit der Asin. tritt auch in der List, durch die sich der ländliche Liebhaber Geld verschafft (647 ff.), klar zu Tage; der ganze Unterschied ist, daß es sich dort um den widerrechtlich angeeigneten Erlös für Esel, hier für Schafe handelt, dort die Mutter (vgl. ob. S. 154), hier wie gewöhnlich der Vater betrogen wird; dagegen ist auch die Summe von zwanzig Silberminen in beiden Fällen dieselbe (As. 347 f. ∼ Tr. 653, 946). Ferner muß jedesmal der mehr (As.) oder minder (Tr.) gezwungen aus der Konkurrenz ausscheidende Dritte zugleich den **δεῖπνον ἐξαπατώμενος** abgeben: wie diese Rolle dort nur flüchtig angedeutet (935), wird sie hier (720 ff.) breit ausgeführt, in 740 f. (vgl. 445, 359 ff. und 127; die geschickte Überwälzung der Sorge für das Mahl seitens der einladenden Hetäre auf ihre Gäste ist da in II 4 sehr interessant), 747 f. und 751 (zum *ad te quidem* s. Stich. 775 u. ob. S. 55, 105) besonders scharf geprägt[1]); mit dieser Ausweitung hängt mittelbar auch der Aufmarsch der Proviantträger vor dem Haus Phronesiums in der Cyamusszene II 7 zusammen. — Wichtig ist, daß das mit der Haupthandlung durch den puer suppositus eng verbundene Verhältnis zwischen Diniarch und der Calliclestochter stark in den Hintergrund tritt; wieso der Alte nachträglich hinter den Fehltritt seines Kindes kam, bleibt dadurch dunkel[2]), desgleichen, welche Bewandtnis es mit der durch Lenz in der Umdichtung schließlich als boshafte Düpierung des nachmaligen Bräutigams genützten zweiten Verlobung des Mädchens hat (s. 825 u. 848 f.). Dafür ist die Knauserei des Call. durch seinen Entschluß, Diniarch zur Strafe für sein vorzeitiges Verhältnis zu der ihm ursprünglich verlobten Braut von der Mitgift sechs Talente abzuziehen (845), trefflich gezeichnet: Plautus mag hier eine reiche Parallelaktion, die auf eine wirkliche Heirat hinauslief (freilich läßt in 879 ff. Diniarchs Abschied von der Dirne darauf schließen, daß er ein Ehemann, nicht viel besser als Lysidamus in der Cas. oder Demipho im Merc., werde), zwar beträchtlich, doch mit Beibehaltung alles Wesentlichen zugestutzt haben.

Die Unterhaltung, zu der in der Exodos Phron. mit dem Bauernsohn und dem spät und ziemlich unvermittelt[3]) begnadigten (961) Soldaten aufbricht, ist nach Art der die Schlußszene des Stichus füllenden zu denken; durch die Sinnesänderung des Truc. wird auch Astaph. auf ihre Rechnung kommen (s. 696 f.). — Der letzte Vers unserer Handschriften ist bestimmt, den vorletzten abzulösen, und bietet für dessen originelle Bezugnahme auf Venus (vgl. die ganz analoge Erwähnung Juppiters am Ende des Amphitruo) einen kraftlosen Ersatz aus konventionellen Floskeln.

---

[1]) Also bleibt Diniarchs Anteil am Gelage bei Phron. prophetisch-visionär (363 ff.).

[2]) Am ehesten durch Belauschung eines Gesprächs der beiden Dienerinnen (770 ff.): vgl. Demeas in Men. Sam. 23 ff.

[3]) Lenz hat darum schon in der Übersetzung den Schluß geändert und läßt Landjunker und Offizier gleichmäßig geprellt werden; in der unter Goethes Einfluß entstandenen *Buhlschwester* wird dann diese letzte Intrige raffinierter durchgeführt.

XXXI.

Der Beziehungen zwischen den bisher betrachteten Komödien und dem **Pseudolus** sind nicht wenige; betreffs seiner Komposition sind wohl sämtliche überhaupt möglichen Hypothesen aufgestellt worden. J. W. Biermas (Quaestiones de Plautina Pseud., spec. litt. inaug. Groningen 1897) Spaltungstheorie (zwei Vorlagen, die Intrige der einen gegen den Kuppler, der anderen gegen den Vater des Verliebten gekehrt) wurde von Leo (Nachr. Gött. Ges. Wiss. 1903, 347 ff.), Walther a. O. 26 ff. und J. v. Harrer (Progr. Soph. Gymn. Wien 1912) mannigfach modifiziert, wogegen Karsten (Mnem. 1903, 130 ff.) Einheit und Einfachheit des Originals verficht; A. Schmitt sucht in der S. 138[1] genannten Dissertation mit der Annahme, gewisse Anstöße bei Plautus gingen aus der Kürzung einer einzigen griechischen Vorlage hervor, zu vermitteln, Niemeyer (Berl. ph. W. 1910, 872 f.) löst das ganze Stück in eine routiniert zusammengeraffte Reihe bühnenwirksamer Szenen auf (vgl. unsere Darlegungen zur Asin.) und setzt eventuell bereits für das Original bewußtePreisgabe einer einheitlich durchgeführten Handlung voraus, Kroll macht schließlich in der Literaturgeschichte I[6], 175 f. schon den griechischen Dichter für die Ungereimtheiten im Pseud. verantwortlich. Meine zum Poen. geltend gemachten prinzipiellen Bedenken gegen die Anatomisierungstheorie, deren hervorragendster Vertreter wiederum Leo ist, vermag ich auch hier nicht ganz zu unterdrücken, im übrigen sei angesichts der erwähnten Meinungsverschiedenheiten über die Entstehung des Pseud. seine Beschreibung und Vergleichung in den Vordergrund gerückt, zumal dies gerade dem Verständnis der Exodos weit förderlicher ist.

Da fällt zunächst der lockere Aufbau ins Auge, ebenso das Fehlen von Anagnorismos und Gamos. Mit ersterem hängt der dreimal deutlich ausgeprägte Wechsel[1]) der vom Sklaven

[1]) Bei der Ausführung des zweiten, mittleren Planes, der zum ersten Male die Düpierung des Kupplers und des Vaters projektiert (524 f.), wäre Simos Nachbar Callipho eine gewisse Rolle zugekommen (s. 559 f.), die der betreffs der Details selbst noch nicht entschiedene Sklave (567 f.) einstweilen ganz unbestimmt lassen mußte. Wenn anders Karsten S. 135 f. schon zu V. 381 eine durchgreifende *mutatio consilii* des Pseud. annimmt, kann ich ihm nicht zustimmen; des Sklaven allgemeine Absicht, durch irgend einen Schelmenstreich Geld für den Loskauf des Mädchens zu gewinnen, schwankt von vornherein in der Wahl des Angriffsobjektes (vgl. 120): anläßlich der Begegnung mit dem leno wird dieser zum Opfer erkoren (s. übrigens bereits 234), nachher (415 ff.) liegt gleich wieder die Vorstellung zu Grunde, daß der Vater Calidors hätte angezapft werden sollen (beachte die neuerliche Unschlüssigkeit des Pseud. in I 4, wo die mit Recht

ausgeheckten List zusammen (423 ff., 584 ff., 601 f.), der an die fünffache Intrige des Syrus im Haut. erinnert; wenn Pseud. dem unerwarteten Auftreten des Harpax zulieb einen fertigen Plan aufgibt, handelt er genau wie Milphio im Poen. bei seinem Zusammentreffen mit Syncerastus (817 ff.), und wie dort, so wäre es hier vermessen, aus dieser für unser Empfinden freilich allzu leichten Schürzung des dramatischen Knotens unbedingt Kontamination zu folgern[1]). Schwer fällt es, einen derartigen Gedanken bezüglich des Verhältnisses zwischen I 1 und I 3 abzulehnen[2]); wenn Calidorus hier dieselbe bittere Kunde vom Verkauf Phoeniciums im Laufe der Unterredung mit dem leno erhält, die ihm dort des Mädchens Brief gebracht hat, eine Tatsache, die aller von Schmitt a. O. 28 angewandter und von Harrer S. 5 so gerühmter Scharfsinn nicht aus der Welt zu schaffen vermag, mögen wir wieder an die Beziehung zwischen Asin. I 1 und I 3, bzw. die Anleihe der Adelphoe bei Diphilos denken. Der Anlaß für die Beeinträchtigung der dramatischen Komposition ist da immer der gleiche: ein wirksames Motiv soll durch verschiedene Beleuchtung voll zur Geltung kommen; natürlich muß das Lebendigere, das dialogische Spiel, folgen. Daß sich derartiges aber schließlich auch ein Grieche geleistet haben könnte, ist für uns unwiderlegbar.

Betrachtet man die breite philosophische Erwägung des Sklaven 678 ff. (bes. 683 ff.), der eine breitere in der Quelle entsprochen haben dürfte (s. 687), und die zwar kürzere, indes ebenfalls nach-

athetierten Verse 406—408 durch ihren offenkundigen Zusammenhang mit 422 ff. beweisen, daß hier wirklich ein am Vater geplanter Betrug gemeint ist); Horazens (Ep. II 1, 174) Tadel des Plautinischen *soccus non adstrictus* ist in solchem Falle wohlbegründet.

[1]) Man kann nicht eindringlich genug beherzigen, daß der antike Komödiendichter mit naivfrohen Zuschauern, nicht mit kritischen Lesern rechnete.

[2]) Zu dem hier für sich stehenden, unergründlichen *cras-hodie*-Problem sei nur bemerkt, daß der durch die Rücksicht auf die Einheit der Zeit nahegelegte Ablauf der Frist am Tage der Handlung, nicht an dem ihr folgenden, nicht bloß mit dem ganzen Brief Phoeniciums (51—59) vorzüglich vereinbar, sondern auch mit der wirklichen Ankunft des Harpax (vgl. 662 ff. L.) in vollem Einklang ist (s. auch 85 und 373 f.). Unverständlich bleibt somit einzig die Zeitbestimmung des Cal. in 60 u. 82, die, soweit ich sehe, durch nichts motiviert, umso auffälliger ist, als der Jüngling in derselben Szene unmittelbar darauf das allein passende *actum est de me hodie* (85) sagt. Natürlich hat Holbergs *Diederich Menschenschreck* das Morgen zugunsten des viel wirksameren Heute überhaupt aufgegeben (2. u. 4. Sz. bei Oehlenschl.), ebenso Regnards *Sérénade* (3. Sz. der Lond. Ausg. von 1784), die übrigens die Handlung des Pseud. zu sehr umgestaltet, als daß uns ihr Vergleich hier weiter frommte.

drücklich unterstrichene des Sykophanten (972 ff.; beachte auch 464 f. die Anspielung auf die dialektische Unwiderstehlichkeit des Sokrates), dann die peinliche Situation, in die Simia durch des Kupplers Frage nach dem Namen des miles zu kommen droht (984 f.)[1]), so fühlt man sich an oben S. 145, 147 herausgehobene Züge der Stücke Philemons gemahnt. Dazu stimmen die bereits von Dietze a. O. 35 f. notierten Anklänge von 290 f. an Merc. 209 f. und von 427 ff. an Trin. 215 ff. (außer den Gedanken entsprechen sich beidemal die redenden Personen; wenn Megaronides im Gegensatz zu Callipho bloß die *famigeratores* oder *gestores*, nicht auch die *auditores* strafen will, liegt das daran, daß er jenen selbst hineingefallen ist); daß V. 532 gleichwie Most. 775 Agathocles besonders rühmend genannt wird, darf man in diesem Zusammenhang mindestens erwähnen, desgleichen angesichts Leos oben Seite 147 angeführter Beobachtung den eingangs betonten Mangel der Anagnorisis[2]). Abgesehen endlich vom Triumph über den Vater und Herrn, wie wir ihn zum Merc. und zur Most. besprochen haben, ist dem Pseud. mit allen drei auf Philemon zurückgehenden Spielen das Exponieren der Handlung ohne Zuhilfenahme eines selbständig vorausgeschickten Prologes (s. Leo, Pl. F.[2] 217) gemein; die zwei sog. Prologverse verdienen nämlich diesen Namen nicht, weil sie gar nicht zum Pseud. gehören, sondern den Schluß des am gleichen Spieltag vorangegangenen Stückes bildeten (vgl. V. 1 mit Epid. 733), wobei gleich die nach einer Pause kommende nächste Vorstellung angekündigt wurde; darum werden sie auch von den Pfälzer Handschriften mit gutem Grund vor das argumentum gesetzt. Sollte es also der angeführte Tatbestand gestatten, Dietzes von Kroll zu kurz abgetane Hypothese von der Autorschaft Philemons mit allem in solchen Fällen gebotenen Vorbehalt zu erneuern[3]), dann hätten wir nach unserer früheren Er-

[1]) Die mit bestem Erfolg bestandene Prüfung des wirklichen cacula (IV 7) ist dann das richtige Komplement zur Sykophantenszene des Trin. (IV 2).

[2]) Dagegen bietet Leos Hinweis (zu 831 ff.) auf die *καινὰ ῥήματα* eines Koches bei Philemon (Athen. 659 B) keine Förderung, da eine längere Parallelstelle bei Straton (ebend. 382 B ff.), die, soweit der Vergleich möglich ist, wörtlich mit Phil. übereinstimmt, wahrscheinlich macht, daß es sich auch bei diesem nicht um den Gebrauch exotischer Gewürznamen, sondern um die damals vom einfachen Mann aus dem Volk nicht mehr verstandenen Homerischen Glossen oder Analoges handelte; anderseits ist auch ein Irrtum des Athenaios im Autornamen der zweiten, mit der ersten vielleicht identischen Stelle leicht denkbar.

[3]) Fränkel a. O. 90 setzt sich mit seiner Bemerkung über die *Pseud. fabula, ut videtur, Philemone aliquanto iunior* in unmotivierten Gegensatz gegen Wilamowitz' (Antig. v. Kar. 140[13]) allgemein angenommene Datierung der Vorlage auf 309/8 (vgl. Hüffner S. 11 ff. und Prehn S. 35[3]).

fahrung einen Grund weniger, sämtliche kompositionellen Anstöße einzig dem Übersetzer zuzuschieben.

Weiter sei noch der zum Poen. vorhandenen Beziehungen gedacht, auch außer im Aufbau (s. vorhin) sowohl im allgemeinen (Prellung des Kupplers am Festtag um Habe und Schmaus) als im einzelnen (tragischem Brauch entsprechend Glücksgefühl knapp vor Einbruch der Katastrophe: P. 750 ∾ Ps. 1138, Ungeduld wegen Saumseligkeit des herbeigeholten Helfers P. III 1 ∾ Ps. IV 1). Wie dort die wiederholte mutwillige Preisgabe der Illusion auffällt, liegt hier nicht allein V. 388 und 720 f., ev. 1081 ff. Ähnliches vor, sondern I 5 begibt sich Simo (und Call.) dem Sklaven gegenüber sogar dauernd in die Rolle des Zuschauers, was seine merkwürdige Stellungnahme in 1063 f. und bes. die gewissenhafte Einlösung der 555 gegebenen Zusage in 1313 (vgl. 1242) zur Genüge erklärt. Was der Dichter hiebei bezweckt, kann der aus dem Spiel herausgesprochene, von Leo (Herm. 1883, 561) zutreffend der Vorlage zugewiesene Vers Trin. 706 zeigen: die Kunstfertigkeit der Intrige soll auch durch die Haltung eines Mitspielers dem Publikum eindringlich zum Bewußtsein gebracht werden, zumal ihr Schöpfer auf die Originalität der Erfindung nicht wenig stolz ist (s. 568 f. samt der rücksichtslosen Befehdung des minder begabten Dichterkollegen in 570, auch 1239 ff.). In der Tat atmet sie verwegensten Übermut, wie er vor allem in der ausdrücklichen Warnung Simos durch Pseud. (I 5), dem Großreden des Sklaven (520, 522, 524 f.), dem vermessenen Wunsch des ränkeschmiedenden Sykophanten (923 f.)[1]), der vorschnellen Wette des Kupplers (1070 ff., bes. 1073 ∾ 114 ff.) sich äußert. So ist neben der oben verglichenen Unrast des Sklavenspiels auch im temperamentvollen Ethos eine gewisse Verwandtschaft mit dem Hautont.; wenn indes Leo a. O. 563 f. wegen V. 412 f. den Pseud. gleichfalls auf Menander zurückführen wollte, läßt sich zwar die Möglichkeit nicht leugnen, daß dort auf Donats (z. Eun. 10) *Θησαυρός* angespielt wird, aber wir wissen ja, wie gesagt, nicht sicher, ob die Vorlage des vom Terenzkommentator kurz nacherzählten Lusciusstückes wirklich dem Meister der *Νέα* gehörte, und selbst das wäre

[1]) V. 925 beteuert er *numquam edepol erit ille (cacula) potior Harpax quam ego* und so läßt Holberg tatsächlich den die Gestalten des Pseud. und des Simia in sich vereinigenden Heinrich, maskiert mit dem von ihm Nachgeäfften zusammentreffend, den Sieg davontragen (17. Sz. Oehlenschl.).

noch kein fester Beweis. Wilamowitz hat wohl richtig gefühlt, wenn er den Pseud. als kaum Menandrisch bezeichnet (Neue Jahrb. 1899, 517[1]).

Jedenfalls fällt sein Ausgang völlig in die Sphäre des Merc. und der Most.; ein Jüngling wird in die Lage versetzt, seine lockere Liebschaft weiter zu führen[1]), sein Altersgenosse ist ihm rein kollegialer Helfer geblieben. Alles dreht sich darum, einem einzigen Verhältnis, das zu keiner Ehe führen soll, die Wege zu ebnen. — Für die Beurteilung des die Intrige gegen Simo zu Ende führenden fünften Aktes gibt uns des Alten letzte Frage *Quin vocas spectatores simul?* mit ihrem Anklang an die behandelte Stelle der Ekklesiazusenexodos[2]) einen Fingerzeig; der vom Sklaven am Gängelband geführte Simo ist dem Blepyros nah verwandt, das Verhältnis des Gelagemotivs zum exitus beidemal das gleiche. Auch bei Plautus ist die von Pseud. dem Sykophanten 946 ff. als Lohn in Aussicht gestellte Zecherei, zu der IV 4 der fröhliche Aufbruch erfolgte, hinter der Bühne zur Zeit längst im Gange, der stark angeheiterte Sklave aber, der sich für eine Weile von der Gesellschaft zurückzieht, und nachdem er, an der frischen Luft etwas ernüchtert, von Simo sein Versprechen eingelöst hat, diesen schließlich mit zu Gaste lädt, bildet das Pendant zur *θεράπαινα*. Deren Monolog spiegelt sich Pseud. V 1 in der großen Soloarie wieder, die in ihrem gedanklichen Grundstock kaum erst Plautinisch ist (s. Walthers S. 44 f., Harrers S. 17 und Prehns S. 35 Polemik gegen Leo, Pl. Cant. 41[1]), während die folgende Dialogszene (Ekkl. 1125 ff.) dem Auftritt Ps. V 2 entspricht. Hier und dort wird das mittlerweile andauernde Gelage erst mit dem Eintreffen des Alten seinen Höhepunkt erreichen. Daß indes Simo bei seiner Habgier gepackt werden muß, um sich dazu zu entschließen, den Pokulanten durch sein Erscheinen eine Zielscheibe des Spottes zu sein (1327 f.), erinnert an das analoge Verhalten Nicobuls in der Exodos der Bacchides (1185 ff.), der vom Sklaven anderseits 1273 ff. zur Veranschaulichung seines Treibens beim Symposion wiederholte Tanz an seine von vornherein auf offener Szene aufgeführten Gegenstücke in den Schlußgelagen des Persa (s. 824 ff.) und Stichus (755 ff.). Daß von der Zurüstung des Pseudolussymposion ebensowenig die Rede ist als vom Schicksal der von Ballio für die eigene Festtafel umständlich getroffenen Vorbereitungen (157 ff., bes. 165 ff. u. III 2) kann für die lose Technik des Vorbilds so gut charakteristisch sein wie ein Zeichen von Kontamination bei der lateinischen Bearbeitung.

[1]) Der geprellte Offizier aber wird schließlich froh sein mussen, sein Geld zurückzuerhalten (s. 1229 f.); bei Holberg wird in der Exodos Menschenschreck auch darum noch geprellt, doch erscheint eben durch seine Einführung als Ehemann auch die bloße liederliche Absicht schon als strafbar.

[2]) Der Fragende muß dort 1146 ff. ohne Antwort fortfahren (s. ob. S. 56[1]); die das faktische Ablehnen der Einladung involvierende Erwiderung des Pseud. hingegen ist eine Variante von Rud. 1421 f.

Die listige Beschaffung der für den Gewinn des Mädchens erforderlichen zwanzig Minen rechtfertigt die Besprechung des Pseud. im Anschluß an den Truc. und die Asin.; der letzteren mercator betätigt II 4 seine Vorsicht betreffs des abzuliefernden Geldes gleich vergeblich wie der cacula Ps. II 2.

XXXII.

In der Hauptintrige steht zum Pseud. der Curculio in enger Beziehung, der gleichwohl im ganzen Aufbau anderen Geist verrät und trotz seiner einfachen, geradlinig verlaufenden Handlung vielleicht nur deshalb das kürzeste Plautinische Stück ist, weil er uns nur in einer vom künstlerischen Standpunkt manchmal nicht unbedenklich zusammengestrichenen Fassung vorliegt, was H. Bosscher (De Pl. Curc. disp., Diss. Leyden 1903) mit mehr Scharfsinn als Glück in Abrede zu stellen versucht; mit Th. Kakridis (Barbara Plautina, Athen 1904) an Kontamination zu denken, scheint jedenfalls überflüssig. — Ort und Zeit der Handlung bieten manche Besonderheit; wie in den Wolken, Wespen und Ekklesiazusen beginnt das Spiel im Dunkel der Nacht und geht beim Äskulaptempel von Epidauros vor sich, als wäre der mitten unter anderen Häusern in der Stadt gelegen. Das fanum wird szenisch nicht anders behandelt als das der Fides in der Aulularia; an eine städtische Filiale des eigentlichen *ἱερόν* zu denken ist Pedanterie. Dann hören wir, daß der Parasit *missus* (*in*) *Cariam* für die Hin- und Rückreise bloß vier Tage braucht (206 f.), wie denn auch von Seefahrt nichts verlautet; dies und besonders die Erwähnung eines *forum (Cariae)* in 336 samt der deutlichen Scheidung dieses *Caria* (438) von den kleinasiatischen *Cares* (443) zeigt, daß im Original ein einzelner Ort wohl Griechenlands, am ehesten des Peloponnes oder seiner nächsten Umgebung, nicht die bekannte Landschaft gemeint sein mußte. Nun hieß z. B. die eine Burg von Megara *Καρία* (Paus. I 40, 6), anderseits gab es ein *Καρύα(ι)* in

Arkadien, ein zweites in Lakonien; dürfte man mit Jacobsohn (Thes. L. Lat.) an eines der letzteren denken, so würde schon die lateinische Schreibung mit i nahelegen, Plautus habe hier wirklich irrigerweise einen gleichnamigen Hauptort des asiatischen Landstrichs angenommen, wie er das gelegentlich bei Elis in den Captivi durfte (s. Brix-Niemeyers erkl. Ausg.[6] z. Capt. 26). Das Schwanken im Gebrauche der richtunggebenden Präpositionen hier und dort gestattet natürlich keinerlei Schluß bei einem Dichter, der unmittelbar nacheinander *Calydonem avehere* und *in Anactorium devehere* oder *in Calydonem commigrare* (Poen. 72, 87, 94) sagt, sonder Zweifel aber mußte das römische Publikum wie der unbefangene Leser von heute gleich bei V. 67 an die vertraute Gegend Kleinasiens denken, weshalb man schwer mit Wilamowitz-Leo (Pl. F.[2] 221[1]) glauben kann, Plautus erst habe eine griechische Stadt dieses Namens in seine Übertragung eingeführt. Da hätte er wohl eine bekanntere gewählt, wie Sikyon oder Korinth, oder wenigstens mit einigen Worten ihre Lage angedeutet und ihren Charakter als Stadt präzisiert. Dasselbe Bedenken gilt gegen Legrands Hypothese (*Rev. Ét. anc.* 1905, 29), Caria sei Plautinischer Ersatz für den *nom moins familier* Calauria. — Ein bemerkenswerter Zug ist ferner die geräuschlose Bordelltür (s. 20 ff., 93 f.; z. 88 f., wo zwar die Weinspende nebenbei ganz anderes bezweckt, bes. aber z. 160 f. vgl. Thesm. 487), die am Tag freilich knarrt wie ihresgleichen sonst (s. 486), interessant auch die gewiß auf die Vorlage zurückgehende (Fränkel S. 98 ff.) Parabase, deren ungeschickte Gedankenverknüpfung (465 f.) sich gleichwie ihre Kürze wohl nicht zuletzt aus der eingangs erwähnten Streichung erklärt. Auf diese hat nach Ribbeck und Langen (a. O. 136 zu *istas minas* in 525[1])) Leo im krit. App. wiederholt mit Recht hingewiesen; er hätte es

[1]) Langen will da auch die Unklarheiten in der Verrechnung der 10 Minen Draufgabe (344), die 491 f., 535 f. und 666 ganz übersehen werden, hingegen 525 ff., 559 und 682 ff. wieder eine Rolle spielen, aus der Kürzung begreifen. Lenz hat in der *Türkensklavin* aus den zwei ungleichen Posten der 30 und 10 Minen (420 + 100 Dukaten) Beträge gemacht, die dem Kuppler für Selima von zweierlei Seiten zugesagt sind, vom Hauptmann Budowitzky (= Therapontigonus) und vom Grafen Pudewitz (sollte die Namensverwandtschaft beider auf die Abspaltung aus einer einzigen Figur der Vorlage deuten?), welcher als der unmittelbare Rivale Sebastians (= Phaedromus) zu gelten hat, da die Zeichnung des Offiziers dahin abgeändert ist, daß er, selbst zur Liebe zu alt, in dem Mädchen lediglich ein Handelsobjekt sieht. (Die von Ribbeck nach 582 angenommene Lücke ist auch Lenz nicht entgangen, der die vermißte Personalbeschreibung des Betrügers eingefügt und das Erkennen von 583 glücklich direkt auf die Erwähnung seiner Einäugigkeit folgen läßt.)

auch hier und V. 560 tun sollen, wo wir an dem von Acidalius falsch verdächtigten, von Ussing ebenso mißverstandenen *iusseram* einen sicheren Anhalt haben (vgl. W. Soltau, Phil. Rundsch. 1881, 1015 und A. Rauterberg, Progr. Gymn. Wilhelmshav. 1883, 3; Bosschers Konjektur a. O. 133 *iuben an non salvere me?* für *iusseram salvere te* ist viel zu gewaltsam, um plausibel zu sein).

Die Handlung ist sehr schlicht, wozu das Fehlen von Vätern und Freunden nicht wenig beiträgt, das Motiv des zwischen zwei Liebhabern strittigen Mädchens ganz das der Perikeir., auch die Lösung, daß der eine — diesmal allerdings der Soldat —, als der richtige Bruder seiner Geliebten erkannt, aus der Konkurrenz scheiden muß, entspricht (ein Ersatz für ihn nach Art von Per. 446 ff. entfällt schon darum, weil kein Vater für ihn mehr sorgen kann), das Schicksal aber des den Anagnorismos vermittelnden Ringes ist dem in den Epitrep. unverkennbar ähnlich: wie dort dem Syriskos (177 ff.), wird er hier dem Curculio (595 ff.) wieder gewaltsam entrissen und damit die Erkennung herbeigeführt. Diese Übereinstimmungen sind offenbar aus dem Nachwirken Menandrischer Motive zu deuten; erst jüngst hat Frickenhaus S. 29 das Original aus szenischen Gründen der späteren *Νέα* zugewiesen, während der von Wilamowitz (Jsyll v. Epid. 37[3]) statuierte terminus ante quem (295 v. Chr.) vielleicht durch den Umstand fortfällt, daß nicht das Karien in Kleinasien gemeint war.

Der vorletzte Auftritt enthält Wiedererkennen und Verlobung, wobei nur in einem Witz des Parasiten (663 f.) ausdrücklich von Mitgift die Rede ist (faktisch mochte sie aus dem V. 727 dem Cappadox abgeknöpften Geld bestehen: s. 665 f.), die Schlußszene die übliche Bestrafung des Kupplers[1]) durch seine verbündeten Feinde (697 f. legt das mitleidige Mädchen wie in der Persa-exodos 833 ff. Fürsprache ein), ein damit zusammenhängendes Schiedsgericht (s. ob. S. 140[1]) und den gemeinsamen Aufbruch zum Hochzeitsmahl für Phaedromus (728), wodurch des nimmersatten Curculio Vorschlag eines auf zwei Tage verteilten Doppelschmauses (660 f.) wirksam vereitelt wird (eine Korrektur, die Lenz unterlassen hat). Der benötigte Koch ist schon zu Beginn des zweiten Aktes herbeigeholt worden, dort allerdings bloß um dem erwarteten Parasiten ein stärkendes *prandium* vorzubereiten (252; vgl. 309—326, 366 ff., 386 ff.), das trotz des konventionellen Aus-

[1]) Dabei wird man V. 705 wie Rud. 1355 in ähnlicher Situation an die abgeleierte Hippolytossentenz *ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος* (612) erinnert (vgl. auch Asin. 293).

drucks *immo si scias, reliquiae quae sint* (321) beachtenswerterweise eigens für ihn bestimmt ist; über die dritte, für die Entwicklung des Spieles bedeutsamste Tafel berichtet Curc. 350 ff.

XXXIII.

Der den Curc. nur um vier Verse an Umfang übertreffende Epidicus verdankt seine geringe Ausdehnung nicht erst späteren Eingriffen, sondern dem Umstande, daß er bloß die zweite Hälfte einer breit angelegten Intrige gibt, während der erste Teil in die Vorfabel verlegt und auch der Schluß wieder abgestutzt ist. Letzteres hat Dziatzko (Rh. M. 1900, 104 ff.) hübsch gezeigt, indes scheint mir weder er noch O. Fredershausen (Herm. 1912, 202 ff.) das merkwürdigste Problem des Stücks scharf genug formuliert zu haben, daß nämlich Anfang und Ende der Handlung zueinander in unleugbarem Widerspruche stehen. Dasselbe Motiv, das, anfänglich von dem schlauen Sklaven ersonnen, dem jungen Stratippocles sein Liebchen sichern soll, setzt, endlich zu greifbarer Wahrheit geworden, seiner Herzensneigung ein unüberwindliches Hemmnis entgegen; damit Periphanes der Verbindung seines Sohnes mit Acropolistis geneigt werde, schwindelt ihm Epidicus vor, sie sei seine natürliche Tochter, als sich aber nachher die von dem Jüngling später liebgewonnene Telestis als jene Halbschwester väterlicherseits entpuppt, ruft Strat. 652 verzweifelt aus *perdidisti et repperisti me, soror* und der Sklave hat keinen anderen Trost für ihn als den Hinweis auf Acrop., die noch im Hause seines Vaters weile. In diese Disharmonie klingt die Handlung aus und die folgenden Rüstungen zum Empfang der Ankömmlinge können ebensowenig wie die ausschließlich der glänzenden Rehabilitation des Titelhelden gewidmete Exodos über das Unbefriedigende einer solchen Lösung hinwegtäuschen. Nun liegt ja der Vergleich des Schicksals des Strat. mit dem Moschions in der Perik. auf der Hand, aber der war wie der miles in Curc. auch ὁμομήτριος ἀδελφός seiner Geliebten, nicht bloß ὁμοπάτριος (Epid. 642), wobei nun Stiefgeschwister letzterer Art nach attischem Recht und Brauch ohne weiters eine Ehe miteinander einzugehen vermochten. So nehme ich mit Leo (R. Lit. 133) Dziatzkos Hypothese an, daß in der Vorlage neben der Wiedervereinigung des verwitweten Periph. mit seiner einstigen Liebe aus den Kindern Strat. und Tel. ein Paar und Acrop. dadurch für ihren Soldaten frei wurde

(vgl. 465 f.), wenngleich die vermeintliche Parallele aus dem Menandrischen Georgos vor der jetzigen Rekonstruktion seiner Handlung, die in dem bei Myrrhine aufwachsenden Mädchen ihr wirkliches, nicht ihr angenommenes Kind sieht, nicht mehr standhält. Darin jedoch gehe ich über Dziatzko-Leo hinaus, daß ich aus der gleichen Rücksichtnahme des Plautus auf die Anschauungen seines Publikums nicht allein den römischem Empfinden als Inzest geltenden Schluß des Originals, sondern auch die auf analogen juridischen und moralischen Grundsätzen fußende erste List des Epid. (87 ff.) aus der Handlung in die Vorgeschichte abgedrängt wähne, wo ihre ganze Tragweite weniger verdeutlicht wurde. Sie überhaupt zu beseitigen konnte der Übersetzer ohne schwerwiegende Störung des Gesamtargumentes nicht wagen, also begann er seine Komödie etwa mit dem dritten Akt des Vorbildes[1]) und holte das Frühere in knappen Hinweisen nach: daher rührt die oft bemerkte Eigentümlichkeit des Epid., auf engstem Raum eine komplizierte Intrige zu bieten, daher die durch den Ausfall einiger Verse in der Überlieferung gesteigerte Unklarheit der Vorfabel[2]); die Annahme anderseits, daß ein ganzer Plautinischer Prolog verloren gegangen sei, scheint nicht unbedingt nötig[3]).

In der Exodos ist das Avancement des freigelassenen Sklaven, dem persönliche libertas so wenig genügt wie dem Syrus am Ende der Adelphoe, zum Parasiten interessant (726 f.), sonst klingt das Schmausmotiv nur schwach V. 662 und als Scherz der in den Redensarten ihrer Herren sich gefallenden Diener V. 8 an. Die 316 (501) erwähnte heilige Handlung des Periphanes nach Dziatz-

---

[1]) So mag sich die Vorlage zur Nachdichtung ungefähr wie die Samia als Ganzes zu unserem Rest verhalten, was die äußeren Grenzen betrifft; auch in ihr ist ja wieder der Schluß abgebrochen.

[2]) Besonders beklagenswert ist die Lücke vor 190; das Fehlende mußte im Dialog beider senes den erforderlichen Aufschluß über die Wirkung der Sklavenlist auf Periph. geben. Von dieser ersten Intrige ist so viel klar, daß Epid. damals dem Alten eine baldige Verehelichung seines Sohnes mit der angeblichen Halbschwester nicht ausdrücklich empfohlen hat (vgl. 190, bes. 267).

[3]) Leo (Pl. F.² 199 f.) braucht ihn nur dazu, den Bericht über die seinerzeitige thebanische Reise des Ep., die er übrigens viel zu nahe an unsere Handlung heranrückt (vgl. 637 ff.), unterzubringen; nun wird deren Erwähnung zweifellos in 598 vorausgesetzt, aber daß sie im Theater vor 169 ff. stattfinden mußte, ist unrichtig, vielmehr konnte sie eben in der Fortführung des Gesprächs der Alten (also vor 190) in kurzen, behufs Orientierung der Zuhörer eingeschobenen Bemerkungen erfolgen.

kos (a. O. 105) Vorgang bereits im Original mit der geplanten Hochzeit des Strat. im Zusammenhang zu denken, würde eine tiefgreifende Umgestaltung des Argumentes durch Pl. voraussetzen, da bei ihm (s. 314) die *res di(vi)na* beabsichtigt ist, längst ehe der Alte durch Epid. von der bevorstehenden Heimkehr des Sohnes hört und sich, vom Freund (190) und vom Sklaven (267) bestimmt, zu dessen baldiger Vermählung entschließt; in Verbindung mit Strat. wird sie überhaupt erst der falschen Acrop. gegenüber durch den Sklaven gebracht (vgl. 414 ff.) und auch in dessen Darstellung soll es nur ein Dankopfer für die glückliche Rückkunft werden.

Erwähnung finde noch, daß die Bemerkung des Epid. über das gebesserte Aussehen Thesprios (10) an die Äußerung des die Doris nach längerem wiedersehenden Sosias (Perik. 62), das übermütig angedrohte ἀπολακτίζειν des triumphierenden Sklaven in der Schlußszene (678) an den tollen Endtanz der Wespen (vgl. 1525), die Einleitung der Exodos an den Beginn der Thesmophoriazusen erinnert, wo der hinter Euripides einherkeuchende κηδεστής die Rolle des von Periph. umhergejagten Apoecides spielt[1]).

XXXIV.

Ich schließe die Menaechmen an, in deren Mittelpunkt die Prellung des epidamnischen Bruders durch den Syrakusaner[2]) um das Hetärenmahl steht (vgl. das Résumé 1140 ff.); mit ersterem kommt auch der Parasit um den 174 f. versprochenen Genuß und wird dadurch zum Verrat seines Herrn gereizt. Die Art, wie er ihn durchführt, ist mit der der Asin. und des Phorm. identisch, das Verhalten der entrüsteten reichen Gattin dem Dorippas im Merc. analog (Leo Pl. F.[2] 165 Anm.[f] führt ähnliche Übereinstimmungen mit Recht auf die Vorlagen zurück), die Vision des vorgeblich rasenden Menaechmus (865 ff.) der des liebestollen Charinus (Merc. 931 ff.)

[1]) Wie Langen a. O. 140 f. den vermeintlichen Widerspruch der Angaben über die Zuständigkeit des miles (153, 300) treffend klärte, darf man auch nicht fragen, warum sich Periph. nicht der 639 f. genannten Geschenke an Telestis bediente, um die Aussage des Sklaven (s. 598) auf ihre Wahrheit zu prüfen; so wäre dessen Betrug zu früh entlarvt worden und das konnte der Dichter nicht brauchen.

[2]) Auch *palla* (426 f.) und *spinter* (524 ff.) fallen dem glücklichen Ankömmling in die Hand.

zum mindesten vergleichbar, desgleichen die Gesprächsfiktionen Men. 1031 f. und Merc. 947 ff., endlich Decios Mission (Men. 736 f.), da Men. selbst noch adulescens ist, unbedenklich erfolgreicher denn die Syras (Merc. 787 f., 803 f.: s. ob. S. 142 f.); aus diesen Beziehungen weiteres zu folgern, wage ich nicht.

An der Zurüstung des Schmauses fällt die Person des Hauskoches auf (218 ff.), dessentwegen Ladewig (Philol. 1846, 288) im Hinblick auf Athen. 658 F das Original Poseidipp zugewiesen hat; daß man die Stellung des Cylindrus am besten aus der seiner Herrin begreift, habe ich oben S. 89[4] gesagt. — Das Zusammentreffen der Zwillingsbrüder und damit das Wiedererkennen ist absichtlich für die Exodos aufgespart, diese allerdings über die Maßen in die Länge gezogen, was umso unerfreulicher ist, als wir keine Ensembleszene vor uns haben, wie sie die nachahmende Kunst der Modernen[1]) — s. Shakespeares *Comedy of Errors* oder Regnards *Ménechmes* — bietet. Im Stücke selbst erfahren also nur die Brüder und Messenio des Rätsels Lösung, alle anderen Personen hat man sich später aufgeklärt zu denken. Das Schleppendste an der Schlußszene ist die von Götz (Rh. Mus. 1880, 481 f.) scharf umrissene Partie 1099—1110, deren Verständnis im einzelnen noch gefördert werden kann. Von 1095 an geht ihr das Verhör des einer glücklichen Eingebung folgenden (1081 ff.) Sklaven mit dem epidamnischen Men. voraus, das in dem an 1098 glatt anschließenden V. 1111 seine ordnungsmäßige Fortsetzung findet; das Gegenstück dazu war die etwas kürzere Unterredung Messenios mit seinem syrakusanischen Herrn (1084 ff.). Beidemal beliebt der Sklave, dem Dazwischensprechen eines Dritten auszuweichen: darum das *sevocare* in 1084, darum die brüsken Zurechtweisungen in 1114 und 1121; trotzdem läßt sich die stürmische Freude des zugereisten Bruders nicht auf die Dauer zurückhalten und mit 1124 kommt es neuerlich zu unmittelbarer Aussprache der Zwillinge wie vor der Erleuchtung Messenios (1081). Auch vor jener früheren stehen zwei Einzelunterredungen des Sklaven, in der gleichen natürlichen Reihenfolge wie hernach. Nun tritt mitten in diesen ebenmäßigen Aufbau ein eigenartiger Fremdkörper, der nicht nur durch seine Einordnung eine zusammenhängende Gedankenfolge auseinanderreißt, sondern sich auch szenisch gleich durch sein Prooemium zur Umgebung in Gegensatz stellt. Involvieren

[1]) Einen guten Überblick über die zahlreichen mehr minder freien Nachdichtungen mit besonderer Berücksichtigung dreier deutscher aus dem 16. Jahrhdt. gibt nach K. v. Reinhardstoettners Kompendium der Bearbeitungen des Plaut. (Leipzig 1886) C. Bardt in der Übersetzung röm. Kom. (1903) I S. XXV ff.

doch die Worte *nunc operam potestis ambo mihi dare*... (1099) deutlich eine andere Gesprächsführung, wie sie in unseren Ausgaben leider erst 1107 ff. zum Vorschein kommt, dagegen bereits für 1100 ff. vorauszusetzen ist; Messenio steht hier im Wechselgespräch, bald erwidert ihm der eine, bald der andere Bruder und ihre Antworten brauchen, wie aus 1108 erhellt *(Patrem fuisse Moschum tibi ais? — Ita vero. — Et mihi.)*, durch keine Bemerkung des Sklaven getrennt zu sein. Mithin wird auch 1100 dem einen, 1101 dem anderen gehören und ebenso sind die klar zweiteiligen Verse 1104 *Mira memoras. — Utinam ... possies* und 1106 *Ubi ... respondebo. — Nil ... sciam* aufzuteilen; daß aber 1100 der Epidamnier anhebt, liegt wegen des Anklangs an 1067 nicht minder nahe, als im Versprechen von 1101 eine freiwillige Überbietung der von demselben Syrakusaner 1093 gegebenen Verheißung zu sehen.

So aufgefaßt ist die Versreihe 1099 ff., in der Götz Reste einer Parallelfassung erblickt, wo der knappe Gang der Handlung durch eine ausgedehntere (?) Rezension ersetzt worden sei, zwar sehr bühnenwirksam, paßt aber doch nicht an ihren Platz, wenngleich sie nicht zufällig in den Text geraten ist. Denn Einleitung und Schluß weisen auf geflissentlichen Einschub; beide geben denselben Gedanken wieder, das zweite Mal, da das pluralische *porro operam date* (1110) genau genommen dem folgenden Verhalten des Sklaven nicht angemessen ist (s. ob.), recht zur Unzeit. Ich nehme daher eine Schauspielern zulieb geschaffene Einlage an, die der Sorgfalt und Kunst ihres Verfassers nicht eben Ehre macht: 1100, 1102 (vgl. 1081 f.) und 1110 (vgl. 1124) sind geborgte Flicken, Messenios Worte in 1103 aber mit seiner Frage in 1120 kaum vereinbar. (Zur Wiederkehr des *auctio*-Motivs in der *zweiten* Exodos des Poenulus s. S. 128).

Die englische und die französische Nachdichtung haben beide verschiedenartige Anleihen im *Amphitruo* gemacht, Shakespeare durch die Doppelung der Verwechslungen, indem er auch für Peniculus und Messenio ein Zwillingspaar von Brüdern eintreten ließ, Regnard durch die Differenzierung des Kostüms der Ménechmes mittels eines am Hute des *chevalier* III 1 (vgl. IV 9) angebrachten Zeichens (s. Amph. 142 ff.). Zudem hat dieser den Verlauf der Handlung dadurch wesentlich modifiziert, daß bei ihm der *chevalier* gleich zu Beginn die Nähe des Bruders erfährt, demnach alle Überraschungen lediglich dem letzteren, als einfältigen rusticus charakterisierten beschieden sind — auch diese Einseitigkeit der Verblüffung

entspricht dem Amphitruo. Die verschiedenen *γάμοι* endlich, deren drei (die der beiden Brüder und des Dieners) bei Regnard, zwei (die des Syrakusaners und seines Dieners; obendrein finden sich die Eltern der Herrenzwillinge wieder zusammen) bei Shakespeare zustande kommen, sind moderne Zutat nach antikem Rezepte.

XXXV.

In sehr interessanter Verknüpfung begegnen die traditionellen Motive in den letzten Akten des eben genannten Amphitruo; auch zu ihrer Analyse ist ein Überblick über den Aufbau des Ganzen unerläßlich. Gleich dem Curc. beginnt das Stück in finsterer Nacht; seine vom Prolog V. 41, 51 ff. und 59 ff. höchstwahrscheinlich getreu der Vorlage betonte Verwandtschaft mit der Tragödie ist nicht weniger formaler als sachlicher Natur. Das muß gegenüber der unvollständigen Bloßlegung des tragischen Anteils durch Plautus selbst (61) hervorgehoben werden, zumal hier auch Lessing im 55. Stück der Hamburgischen Dramaturgie nicht tiefer geschürft hat. Und doch wird gerade durch stilistische Kriterien der glänzende Schlachtbericht am Anfang (203 ff.; die Einleitung 200—202 und eine Parenthese wie 254 unterstreichen die Travestie) und die von Fränkel S. 65 mit Recht zur Phrygermonodie aus dem Orest gestellte prachtvolle Arie Bromias am Schluß (1053 ff.) für ein tragisches Original gesichert; anderseits lassen sich aus der Vorrede und aus III 1 zwei *Euripideische* Götterprologe herausschälen, desgleichen aus der Langenschen Interpolation (479—495) und V 2 ein *deus ex machina*-Epilog, der als ein in sieben Monaten zu gewärtigendes Ereignis verkündet, was dort (480) unmittelbar bevorsteht, hier (1138) bereits vorbei ist. Diese Aneinanderrückung zeitlich weit getrennter Begebenheiten dient in unserem Falle wieder der Bühnenwirksamkeit und hat im Schlangenabenteuer des *Ἡρακλίσκος* eine freilich ungleichwertige Parallele; während sich dieses nämlich nach Apollodors Version (Bibl. II 62) erst acht Monate, nach anderen (s. Schol. Pind. Nem. I 64) sogar ein Jahr[1]) nach der Geburt zuträgt, folgt es hier unmittelbar (so freilich schon Pind. Nem. I 39 ff.).

[1]) Theokrits Zeitbestimmung *ποχ'* (Id. XXIV 1) scheint absichtlich unklar; *δεκάμηνον* ebenda bezieht sich auf die Dauer der Schwangerschaft Alkmenes (s. V. 31 *ὀψίγονον* u. R. C. Kukula, Röm. Säkularpoesie S. 67). Daß V. 3 nicht vom ersten Bad der neugeborenen Knaben die Rede sein kann, geht aus dem Zusammenhang deutlich hervor.

Derart wird Zeugung, Geburt und erste Heldentat, alles zusammen in den Rahmen eines dramatischen Tages gepreßt und in Anbetracht der vorliegenden Thaumaturgie kann es im Vorbild des Plautus leicht ebenso gewesen sein, ohne daß man nun den Vorwurf gröblicher Kontamination darauf überwälzen müßte. In einem Stück, das soviel des Wunderbaren enthält, wie daß das Weltall still steht und erst über Erlaubnis seine Drehung fortsetzt, in dem (nach 1052) Blitz und Donner niederfährt und durch die seelische Erschütterung einen jungen Ehemann zum Greise macht (die Magd spricht zweifellos 1072 im Ernst und man wird also ihr *Quis hic est senex?* nicht mit dem höhnischen Witzeln des Pseudososia über Amphitruos Alter in 1032 zusammenwerfen dürfen), während eine geheimnisvolle Stimme von oben ertönt und ein Weib ohne Schmerzen (1099 f.) niederkommt, in einem solchen Stück kann die unmittelbare Folge von Zeugung und Geburt nicht anstößiger sein als der Besuch der Hochschwangeren durch den Gott und das Fehlen jedwedes Hinweises ihrerseits auf die so nahe schwere Stunde. Dabei braucht man solches nicht den Tragödien dieses Stoffes, wie etwa der Euripideischen Alkmene (hier aus der Gnome des Fr. 104 auf die erfolgte Niederkunft zu schließen, geht nicht an), zuzumuten, aber warum nicht einer Komödie, die Mythentravestie und Zauberspiel in einem war? Im allgemeinen halte ich demnach Wilamowitz' Bedenken (Sitz.-Ber. Berl. Ak. 1911 485 f.; s. auch Schwering, Neue Jahrb. 1916, 184) gegenüber Leos Verschmelzungshypothese (Nachr. Gött. Ges. Wiss. 1911, 254 ff.; L. fußt auf den Untersuchungen von Kakridis, Rh. Mus. 1902, 463 ff. und Berl. phil. W. 1902, 1180 ff., den schon Schwering, Ad Pl. Amph. prolegomena, Diss. Münster 1907, 54 f. zum Teil widerlegt hat) für wohl berechtigt, wenngleich im besonderen Prescotts Polemik (Class. Phil. 1913, 16 f.) gegen des ersteren Behauptung, ein Stück, das die Zeugung, nicht auch die Geburt des Herakles faktisch enthalte, sei gar nicht zu Ende zu denken, ganz am Platze ist. Man wird beim Amph. viel eher eine Zusammenschweißung verschiedener Sagenmotive im Original als Plautinische Kontamination annehmen dürfen; daß es hiebei nicht ohne Unstimmigkeiten im einzelnen abgeht, hilft uns die verwobenen Fäden bloßlegen.

Vorherrschend ist bei Pl. die Auffassung, Amph. habe vor seinem Feldzug Alkmene beigewohnt und kehre gegen Ablauf ihrer Schwangerschaftsperiode zurück (wäre er nämlich vor der normalen Frist heimgekommen, könnte er 681 nicht ohne jegliches Erstaunen

sprechen), gerade nachdem sich ihr Juppiter in der langen Liebesnacht vermählt; daneben begegnet des öfteren die Vorstellung, der die angeblich interpolierten Verse 479 ff. rechnerisch klaren Ausdruck geben, der Göttervater habe mit der Fürstin wiederholt Umgang gepflogen[1]): so muß man schon die Prologverse 107 ff. auslegen, so außer dem freilich verdächtigen V. 490 das *clam consuetum cubitibus* in 1122 und wahrscheinlich auch 980 f., wo ein unbefangener Leser *dum cum hac usuraria uxore nunc mihi morigero* nur von neuerlichem Liebesgenuß verstehen kann; eben diese Wiederholung führt den Parallelismus der Szenenfolge Prolog Mercurs — Monolog des Sosia — Düpierung desselben durch Merc. (I 1) und Monolog Mercurs — Monolog Amphitruos — Düpierung durch Merc. (III 4 — IV 2) deutlich vor Augen. Gleichwohl ist nur das Motiv der einmaligen Verbindung des Gottes mit der Sterblichen mit der Intrige des Spieles vereinbar, wie es auch allein zur alten Hesiodischen Version paßt, derzufolge die jungfräuliche Alkmene sich ihrem Manne bis zur Besiegung der Taphier und Teleboer versagt (Scut. 15 ff.). Die Divergenz hinsichtlich der Zahl der Zusammenkünfte mit Juppiter scheint übrigens mit den Varianten der Herakleischen Zeugungslegende in engem Kontakt, da ihn z. B. Alkm. bald in drei Nächten schlechthin empfängt, bald (vgl. das vierte mit dem fünften argum. des Scut. bei Rzach[3]) diese ausdrücklich *ὅλαι συνεχεῖς* genannt werden, von wo zu Apollodors *τὴν μίαν τριπλασιάσας νύκτα* nur mehr ein Schritt ist: wurzelt hier in der *συνέχεια* die Vorstellung der *νὺξ μακρά*, ist dort der Keim zur Sage vom länger andauernden Verhältnis gegeben.

Die Folge der erörterten Zusammenschweißung für die Handlung des Amph. ist, daß in ihr dieselbe Frau[2]) zu Beginn ihre Brautnacht feiert, während der Mitte schwanger geht, am Ende schmerzlos gebiert und bei alledem die Einheit der Zeit gewahrt bleibt. Statt jeder Beklommenheit wegen der nahen Niederkunft wird nach dem Begrüßungsschmaus des Vorabends (735, 804[3]))

---

[1]) Darin will heute P. Maas (s. Wochenschr. f. klass. Phil. 1919, 407) einen ungriechischen Sagenzug sehen.

[2]) Aus der neben ihr stehenden Dienerin hat Molière (und Kleist) in Entwicklung eines Amph. 659 flüchtig anklingenden Motivs die Gattin Sosias gemacht.

[3]) Kleist läßt da V. 956 ff. trefflich die Liebenden vor Sehnsucht an den Tafelgenüssen wenig Gefallen finden; bei Molière 1018 ff. sucht man derartige psychologische Feinheiten umsonst, wie seine Dichtung auch für die Aposiopese des *in eodem lecto una cubare* (808) kein Verständnis hat. Im übrigen sei zu Kleists von Wilamowitz (Herakles² I 53) abgelehnter, von Leo (a. O. 262) bewunderter ethisierenden Umdeutung der Fabel auf das ganz anders geartete antike Gegen-

neuerdings ein fröhliches prandium gerüstet (die obligate Opferhandlung geht voraus: s. 947 ff., 970 ff.) und dazu Blepharo 951, 968 durch Sosia eingeladen — mit der boshaften Absicht (s. 952), ihn zum δεῖπνον ἐξαπατώμενος zu machen. Daß man von dem Frühstück nicht weiter hört, mag mit der Lücke nach 1034 zusammenhängen, Molière und nach ihm Kleist haben es geistvoll benützt, den Charakter des allzeit hungrigen Sklaven (vgl. 254, 429 ff. und den besonderen Diensteifer in 969) herauszuarbeiten.

XXXVI.

Den Schluß unserer Betrachtungen sollen zwei Stücke aus Plautus' Frühzeit bilden, beide unbekannten Originals, beide das Verwechslungsmotiv in wieder anderer Form nützend, der Miles glor. (s. 211 f.), gegen Ende des Hannibalischen Krieges, und die Captivi, unmittelbar danach verfaßt. In diesen kündet sich gleich im Prolog (55 ff.), dessen Schlußvers voll stolzer Genugtuung auf die glücklich durchgeführte kriegerische Großtat weist[1]), ein auch im Epilog (1033) wieder ausgedrücktes künstlerisches Selbstbewußtsein an, wie es uns bei Pl. besonders im Pseud. (569 f.) aufgefallen ist (vgl. nebenbei Capt. 664—666 ~ Ps. 459—461 u. C. 1023 f. ~ Ps. 463), und auch hier erinnert manches an vorhin vermutete Eigenheiten Philemons, wenngleich ein exponierendes Vorwort und die Anagnorisis vorhanden ist. Augenfällig ist neben der argen Unwahrscheinlichkeit von Philocrates' Hin- und Rückreise nach Elis im Laufe des einen Spieltags[2]) die Betonung des Philosophierens in 284 (schon Dietze S. 35 vergleicht gut Ps. 974) mit der anschließenden Frage nach dem Namen, der ohne zwingenden Anlaß erdichtet wird (s. 633 ff.); dazu treten einige offenbar der Vorlage entstammende Anklänge an die sicher Philemonischen Stücke (V. 533 ~ Trin. 276, 655 ~ Merc. 592, 811 ~ Tr. 1030), alles nur sehr lose Anhaltspunkte, die ich schwerlich erwähnen möchte, schiene mir nicht auch das Ethos der Capt. in die Gegend Philemons zu deuten. — So verfehlt es einerseits dünkt, mit Prehn S. 72 die obszönen Anspielungen in 867 und 966 Plautus des großsprecherischen Verses 56 halber abzuerkennen, so dürfte anderseits eben dessen kaum zweifelhafte Ursprünglichkeit die der verwandten Ausführungen im Schlußwort vermuten lassen, wodurch Havets (Rev. de phil. 1892, 73) seltsame Annahme[1]) einer nachplautinischen Redaktion in usum Delphini fällt. Übrigens hat sich wenigstens die *amatio* (1030) in der modernen Behandlung des Grundthemas durch Ariosts *Suppositi* (der Prolog der Prosafassung gedenkt ausdrücklich der Captivi) ihren angestammten Platz wieder erobert.

In der Exodos hat sich Leo nach anderen durch das Fehlen von 1016—1022 in A dazu bestimmen lassen, in diesen Zeilen eine Parallelversion zu 1010—1015 und 1023 zu erblicken, was sich schon durch den Mangel einer gedanklichen Verbindung zwischen 1015 u. 1023 als unmöglich zeigt. Eher könnte man noch 1016 an 1009 anknüpfen, aber auch hier setzt das etwas ungeduldige *inquam* in 1017 die von Philocrates bereits 1015 gemachte Mitteilung voraus. Lindsays Hypothese dagegen (vorgetragen in der erkl. Ausg. Lond. 1900; in der drei Jahre späteren Oxoniana macht er sich Leos Ansicht zu eigen), bloß 1023 als Nebenfassung der im Palimpsest ausgelassenen Partie zu verstehen, erledigt sich gleichfalls durch die Undenkbarkeit des unmittelbaren Anschlusses an 1015, den man selbst für den Fall radikaler Kürzung, von der die Capt. sonst keine Spur tragen, kaum annehmen könnte. Mit Niemeyer Komm.[6] endlich 1023 neben 1022 zu verteidigen, geht auch nicht an; vielmehr scheint diese echte Dublette, mit dem Versehen von A zusammengehalten, von alter Verwirrung zu zeugen, bedingt durch die Existenz einer Parallelfassung, die dann aber mit Ausnahme ihres letzten Verses verloren ging (auf ihre Entstehungszeit dürfte die von Lindsay betonte altertümliche Messung des *regredĭor* in 1023 Licht werfen). — Daß Tyndarus 1006 zwar gleich auf Hegios überraschende Anrede reagiert, später jedoch auf die Anwesenheit seines Vaters von Philocr. zweimal aufmerksam gemacht werden muß, bevor er das in 1021 aufgreift, erklärt sich wieder als Kompromiß aus den psychologischen Forderungen, an die sich der Dichter hält, und seinem Bestreben, wo immer

---

stück dieses Versuches hingewiesen, wo Juppiter aus reinem Mitleid mit dem Götter- und Menschengeschlecht Alkmene verführt (vgl. Scut. 28 f. und die diesbezüglichen Erläuterungen im zweiten, vierten und fünften Argument).

[1]) Trotzdem die Komödie mit Lindsay (erkl. Ausg. z. V. 90, 888) acht Jahre unter den nach Zama geschlossenen Frieden hinabzurücken, scheint durch die hiefür beigebrachten Argumente nicht genügend gerechtfertigt.

[2]) S. auch das unerklärte Mitkommen des für den Ausgang der Handlung benötigten Stalagmus, den Philopolemus in der Gefangenschaft wieder erkannt haben wird, während er dem Philocr. noch in 985 fremd ist; dem Vater mag man näheren Aufschluß hierüber durch den Sohn in dem 929 angedeuteten Gespräch beim Hafen gegeben denken.

[1]) Daß sie das Noniuszitat (S. 220, 12) als Überbleibsel des Gestrichenen erklären soll, macht sie nicht plausibler.

möglich, einen Scherz einzuflechten. Wenngleich der Sklave somit als einzig um die Angelegenheit seines elischen Herrn bekümmert und alles andere gleichsam überhörend erscheinen soll, wird der durch das *gnate mi* gebotene Anlaß, über *lucis dare tuendi copiam* zu witzeln, ebensowenig ungenützt gelassen, als sich selbst nach dem nochmaligen Hinweis des Philocr. *nunc tibi pater hic est; hic fur est tuos* . . . der Witz *ego hunc grandis grandem natu* . . . vordrängt, ehe sich der Sohn an den wiedergefundenen Vater wendet.

Der Stoff der von Edelmut triefenden comédie larmoyante (419!) erklärt das Fehlen des Gamosmotivs; sogar das in der Person des Parasiten tüchtig ausgewertete Schmausthema (s. 173 ff., 496 f., 831, 837, 843 ff., 894 ff., 909 ff.; der 917 erwähnte Koch kann mittlerweile leicht auswärts gedungen sein) wird zum Schluß über der moralischen Entrüstung vergessen: in diesem Sinne ist der 1027 f. dem *eamus intro* beigefügte Zweck höchst bezeichnend.

XXXVII.

Gibt den Grundzug der Capt. der Epilog treffend wieder, der sie zu den wenigen Komödien zählt, *ubi boni meliores fiunt*, so charakterisiert den M i l e s der kontrastierende Ausspruch Acroteleutiums (1218) *edepol nunc nos tempus est malas peioris fieri.* Es ist ein Prellstück derbster Art, das vor allem durch seine die Casinaexodos an Rüpelhaftigkeit weit überragende Schlußszene auf ein ziemlich tiefes Niveau rückt; für sein Ethos sei auch auf die Bilder in 1060 und 1112 verwiesen, die zweideutigen Bemerkungen in 1018, 1022, 1026, 1140 (s. Gurlitt, Philol. 1913, 231 ff.) gehören ebendahin.

Über die Komposition ist unendlich viel geschrieben worden; wie vielfältig die Kontaminationstheorie in diesem Falle abgewandelt wurde, kann ein Blick in Th. Haspers Abhandlung (Gymn. Progr. Dresd.-Neust. 1897) zeigen, die neuere Literatur erfährt durch J. Mesk (Wien. Stud. 1913, 211 ff.) bedachtsame Würdigung. Daß Leos auch hier (Pl. F.² 178 ff.) mit Geist und Geschmack geübte Betrachtungsmethode von anderen mißbraucht ward, ist bedauerlich; es berührt sonderbar, als Beweis für *due azioni contradittorie* in erster Linie hören zu müssen, daß in der einen (s. 361) der Soldat links, in der andern (1216) rechts, vom Zuschauer gesehen, wohne (so C. Marchesi, Studi Ital. 1912, 277), als ob wir ein reines Lesedrama vor uns hätten. Gerade aus dem

scheinbaren szenischen Widerspruch des *ad laevam* an zwei Stellen eines wirklich gespielten Stückes (361 nimmt Leo übrigens eine schwerere Verderbnis an; sollten hingegen beide Verse heil sein, ist Niemeyers Komm.³ Regiebemerkung zu 361 gutzuheißen[1]) muß man die Notwendigkeit besonderer Zurückhaltung in der Diagnose vermeintlicher Diskrepanzen lernen. Selbst Leos Rekonstruktion des *Alazon* (s. V. 86) kann man den Vorwurf nicht ersparen, daß dann gerade die nicht diesem Original entstammende Nebenhandlung das einzige wäre, was von der eigentlichen Komödie durch den Hinweis des Prolog-Endes vorbereitet würde. Jedenfalls haben Kakridis (Rh. Mus. 1904, 626) und Schwering (Neue Jahrb. 1916, 178) nicht so unrecht, wenn sie in der Unvereinbarkeit von 581 ff. (bes. 593) mit 816 ff. den schwersten, vielleicht alleinigen ernstlichen Anstoß betreffs der Einheit der Handlung erblicken (allerdings erledigt sich Schwerings Entschuldigungsversuch, Sceledrus könne nicht mit der ausgesprochenen Absicht, sich zu betrinken, abgehen, durch den Vergleich der Worte des Syrus in den Adelphoe 590 f. *nam iam abibo atque . . . bellissimum carpam et cyathos sorbilans paulatim hunc producam diem*; s. ebend. 763 f., 785 f.). Doch wird die dazwischen liegende, freilich selbst nicht von Unebenheiten freie Szene III 1 kraft ihrer ausnehmenden Länge den Zuhörern diese Disharmonie minder fühlbar gemacht haben und in der Tat scheint erst ein ängstlicher retractator auf jene Änderung des zweiten Aktschlusses verfallen zu sein, die 585 verrät[2]). Darüber nämlich, daß die Flucht des Scel. weit weg vom Hause seines Herrn trotz Hasper a. O. 8 das Ursprüngliche ist, kann kein Zweifel obwalten, zumal auf diese Weise der endgültige Abgang des Sklaven[3]) hübsch motiviert ist; daneben trägt offenbar auch 584 durchaus originelles Gepräge (s. Leo, Arch. f. lat. Lex. IX 165). Daß darum die Lucrioszene (III 2) sicher unplautinisch sei,

---

[1]) O. Köhlers gegenteilige Vorstellung von der Anordnung der Häuser des miles und des Periplectomenus und seine dementsprechende spitzfindige Deutung der szenischen Situation von V. 1216 in der vierten Auflage des genannten Kommentars (1916) scheint mir weniger glücklich.

[2]) Um diesen Vers n e b e n seiner Umgebung zu halten, wendet J. Franke (De Mil. gl. Plautinae compositione, Diss. Leipz.-Weida 1910, 64 f.), durch Lindsay beeinflußt, vergeblichen Scharfsinn auf; das einfache *ibo hinc domum* schließt, auf d i r e k t e Heimkehr weisend, die Annahme irgend welcher Umwege und Aufenthalte vor Erreichung des angegebenen Zieles an und für sich aus.

[3]) Daß die manus altera des Vatic. D den Diener in 1429 ff. Sceledrus nennt, versteht man am besten aus dem Bestreben, mit einer beschränkten Zahl von Personen das Auslangen zu finden.

wäre ein voreiliger Schluß; ihre dramatische Bedeutung ist die einer aus dem Zechmotiv abgeleiteten komischen Episode, eines der vom Dichter zum Aufputz (vgl. die besprochenen Spässe der Capt.) verwendeten lumina. In ihrem Ausgang stellt sie eine interessante Doppelung des Reißausnehmens des schuldbewußten Dieners dar, Lucrio nimmt sich da wie ein Stellvertreter des abwesenden Scel. aus und insofern liegt in seiner Bezeichnung als *subcustos* (868), der ebenso im Bedarfsfall den *custos* ersetzt, wie er als *suppromus* 837 dem *promus* Scel. untergeordnet ist, mehr, als man gemeiniglich vermutet. Verdächtig bleibt Palaestrios doch wohl ernst zu nehmende Vermutung in 869, verdächtig, daß angesichts der Entbehrlichkeit des Scel. im weiteren Verlauf der Intrige seine Zitierung durch Pal. 816 f. unbegründet ist; aber derartiges zeugt bloß von flüchtigem Eingriff in das dramatische Gefüge und kann ebenso dem nachträglich ändernden Verfasser als einem späteren Bearbeiter zur Last fallen. Fest steht mir das eine, daß III 2 als unursprüngliche Zutat bei der Betrachtung der Gesamtkomposition des Miles auszuscheiden hat. Dann jedoch sind lediglich gewisse Schwierigkeiten in III 1 zu erwägen, denn Leos Behauptung, erst Plautus habe die beiden Grundmotive (Prellung des Dieners durch die geheime Wandtür, seines Herrn durch die vorgespiegelte Liebe der Nachbarsgattin[1])) verquickt, ist gänzlich unbeweisbar, ja wenn man die von E. Zarncke (Rh. Mus. 1884, 1 ff.) aus der Weltliteratur gesammelten stofflichen Parallelen[2]) durchmustert[3]), sogar unwahrscheinlich, da auch dort das Ähnlichkeitsmotiv nicht für sich allein zu stehen pflegt (s. auch Schwering a. O. 180). — Nun ist auf Kriterien, wie daß die 805 ff. dem Pleusicles erteilte Weisung Palaestrios für das Folgende bedeutungslos ist, wenig Verlaß; wird doch die Intrige, die hernach den Jüngling mit dem Offizier in ganz anderer Weise und nicht mehr im Heim des Periplectomenus zusammentreffen läßt, erst viel später geschmiedet (1175ff., vgl. 1155).

[1]) Die Verlockung des auf seine Schönheit und Unbezwinglichkeit eingebildeten Tropfes durch ein loses Mädchen, das die verliebte Matrone spielt, hat mit nicht weniger tragischem Ausgang des galanten Abenteuers Holberg in den *Elften Junius* übernommen.

[2]) Auch die Umkehr des *ὅμοιοι*-Themas übrigens, daß nicht dieselbe Person zwei einander ähnliche vortäuscht, sondern solche sich als eine einzige ausgeben und dadurch ihren Trug vollführen, ist, wie ein Blick auf die Tiergeschichte vom Wettlauf des Hasen mit den Swinegeln zeigt, echt volkstümlich.

[3]) Vgl. dazu neuerdings A. Hilka, Die Wanderung der Erzählung von der Inclusa aus dem Volksbuch der sieben Weisen, Mitt. schles. Ges. f. Volkskunde 1917, 29 ff.

Man wird ein ähnliches Spiel des Dichters mit dem Stoff annehmen dürfen wie in der Traumauslegung Merc. 276 (s. ob. S. 149); daß solches etwa modernem kritischen Empfinden zuwider ist, gehört nicht hierher. Von dieser naiven Praxis zu den vielfachen Planänderungen des Pseud. oder Haut. ist der Sprung nicht groß. Rein vom Standpunkt des Theaterpublikums ist ferner die scheinbare Unstimmigkeit zwischen 592 ff. und 612 ff. einerseits, 597 ff. u. 765 ff. anderseits zu erklären; wenn man will, kann man bei Peripl. drinnen den allgemeinen Teil der Beratung erledigt denken, der etwa darauf hinaus lief, sich in allem Palaestrios Oberbefehl zu fügen, den Bramarbas so oder so zu prellen und Philocomasium zu befreien. Die wichtigeren Details werden dann eben auf der Bühne erörtert, damit sie die Zuhörer rechtzeitig erfahren (dieser Besprechung gehen freilich die durch des Pleusicles Reuegefühl provozierten lehrhaften Betrachtungen des selbstgefälligen Nachbarn voraus, wozu man die gleichermaßen retardierende Diatribe Megadors in Aulul. III 5 vergleichen mag). Endlich wird oft daran Anstoß genommen, daß des Peripl. Vorbereitungen zur Bewirtung des Pleus. (738 f., 749) einfach fallen gelassen werden, ohne daß von solchem Deipnon dann noch die Rede wäre. Daß indes seine Zurüstung wirklich hinter der Bühne zu denken ist, lehrt die Person des in der Exodos plötzlich auftauchenden Koches[1]) Cario, der natürlich nicht zum ständigen Hausgesinde des Nachbarn gehört; wenn das fliehende Liebespaar für Tafelfreuden keine Zeit mehr hat, hängt das wieder mit der schließlichen Ausgestaltung der Intrige[2]) zusammen. Auf die Bedeutungslosigkeit der von Scel. V. 350 beiläufig hingeworfenen Bemerkung, Pal. diene beim miles ungefähr drei Jahre, brauche ich nicht näher einzugehen; denn ginge auch dem *triennium* nicht das genugsam abschwächende *fortasse circiter* voran, dürfte man eine Zeitbestimmung des Dummerjan kaum allzu genau nehmen.

[1]) Lenz (s. unt.) bereitet sein dortiges Erscheinen schon am Ende der Expositionsszene I 1 vor, wo ihn der hungrige Parasit erwähnt.

[2]) Wie sie hätte verlaufen müssen, damit 738 f. (749) und 805 ff. zu ihrem Rechte gekommen wären, lehrt die wiederholt zum Vergleiche herangezogene *Geschichte des Gerbers und seiner Frau* aus 1001 Nacht (s. zuletzt Schwering S. 179 f.) oder die von Zarncke a. O. 2 f. dazu gestellten albanischen und syrischen Märchen, wo jedesmal der getäuschte Gatte dem Festmahl der Liebenden beigezogen wird. Da man aber diese Erzählungen vernünftigerweise nicht gerade mit der Vorlage des Plautus wird zusammenbringen wollen, darf man sie auch nicht zu ihrer Rekonstruktion mißbrauchen; die gemeinsamen Wurzeln reichen wohl weit über die hellenistische Epoche zurück.

Daß die Art der Flucht, durch die Philocom. dem Soldaten entrissen wird, an dem von Menelaos und Helene verübten Betrug des Theoklymenos ihr tragisches Vorbild hat, ist durch Leo (Pl. F.² 166) bis in Einzelheiten überzeugend nachgewiesen; unter die Beziehungen dieses Euripides zur Komödie möchte ich auch die Hochzeitsvorbereitungen 1431 ff. rechnen: Gamos- und Deipnonmotiv (1439) erklingen an typischer Stelle. — Die moralische Schlußbetrachtung des Pyrgopolynices 1435 ff. ist psychologisch ähnlich zu rechtfertigen, wie wenn Palaestrio im Prolog 150 ff. die List mitteilt, die er erst II 2 mit Aufwand aller Geisteskraft ersinnen wird.

Der häufig zu lesende Verweis auf Holbergs *Jakob von Tybo* oder gar Shakespeares *Merry Wifes of Windsor* hat nur beschränkte Berechtigung; denn, von der recht fernen Verwandtschaft Falstaffs zu schweigen, steht auch der dänische Bramarbas außer seiner dummdreisten Überzeugung von der eigenen Schönheit und rasenden Begehrtheit seitens der Frauen dem Plautinischen nicht näher als dem Thraso des Terenz. Z. B. ist gerade des letzteren Bericht von seiner albernen Witzelei mit dem jungen Rhodier (419 ff.) samt Gnathos affektiertem Heiterkeitsausbruch in einer analogen Szene Holbergs (II 1 Oehlenschl.) nachgebildet und auch die Belagerungsepisode (Eun. IV 7) kehrt hier V 9 wieder; die Handlung des *J. v. Tybo* aber mit dem von drei Verehrern umworbenen Mädchen wird man dieses Grundzuges wegen am ehesten mit dem Truc. vergleichen dürfen, wo der Offizier eine ebenso hervorragende Rolle spielt; betreffs der drei gegen Schluß vereinbarten Schmausereien endlich (V 6 u. 10) sei an die gleichermaßen auf drei einander folgende Tage verteilten Deipna des Stichus (515 f.) erinnert, daß sie der Parasit diktiert, gemahnt an Curc. 660 f. — Von speziellen Nachdichtungen des Miles greife ich Lenzens *Entführungen* heraus; hatte der Verfasser in der zwei Jahre früheren (1772) Übersetzung des Plaut. Stücks (Bd. II 353 ff. d. Ausg. v. F. Blei, München 1909) die Lucrioszene als *„ganz müßig“* kurz abgetan [1]), so paßt er sie in der freien Bearbeitung kunstvoll dem Rahmen des Lustspiels ein, ohne in Widerspruch zum Vorangehenden zu geraten. Ehrenholds (= Scel.) Bemerkung am Ausgang des zweiten Aktes (*„Ich will mich in den Keller oder sonst an einen Ort verstecken, wo mich kein Mensch finden kann“*) beseitigt den kompositionellen Anstoß der Vorlage mit einem Schlag und auch die Preisgabe des cena-Motivs nach III 1 wird dadurch glücklich gerechtfertigt, daß nicht erst eingekauft und gekocht zu werden braucht, sondern man sich nach besagter Szene sofort zum Speisen bei Herrn Kraft (= Peripl.) begibt. So läuft dann dieses Mahl mit dem Zechen des Dieners (Scel.) parallel und auch ein Extraschmaus des Parasiten, der sich die Abwesenheit des in der *auberge* verweilenden Offiziers zu Nutzen macht, geht nebenher. Krafts populärphilosophische Digression (s. die S. 181 erw. Betrachtungen des Per.) wird durch die dreimalige Unterbrechung seitens des um den Kriegsrat besorgten, ungeduldigen Bernhard (= Pal.) in ihrer übermäßigen Breite minder störend empfunden, sogar geschickt dazu verwendet, dem harrenden Diener Zeit für den neuen Plan zu geben (vgl. Mil. 766 f.). Da sich Lenz andererseits in allem Wesentlichen an die Handlung des Plautus hält, sieht man, wie geringer Eingriffe es bedurfte, eine angeblich so grob zusammengekittete Intrige in ein wohlgerundetes künstlerisches Ganze umzuwandeln.

[1]) Interesse erweckt da bloß die nach dem Zusammenhang (vgl. V. 815) falsche medizinische Interpretation von Mil. 813: *„Was für Begebenheiten liegen jetzt in der Gebärmutter, was für Instrumente hab' ich in Bereitschaft, sie ans Licht der Welt zu bringen?“*

Unter die vorstehenden Ausführungen ein eigentliches Nachwort zu setzen, erachte ich für überflüssig; ihre Mängel zu beurteilen, sind andere befugt. Nur das darf ich vielleicht zur Entschuldigung des lockeren Aufbaues meiner Arbeit vorbringen, daß ich mich, so weit es dem Verständnis der einzelnen Komödien und ihres gegenseitigen Verhältnisses förderlich schien, abseits vom Hauptpfad liegende Gründe zu durchstreifen berechtigt wähnte, zumal dies vor kurzsichtiger Konzentration auf das Spezialthema bewahrte. Die wunderbare Mannigfaltigkeit, in der das in den komischen Schlußszenen und ihrer nächsten Umgebung bodenständige Schmaus-, Zech-, Prell- und Liebesmotiv immer wieder in wechselnder Entfaltung begegnet, ist darum nicht verborgen geblieben.

Druckfehler und Nachträge.

S. 2[4], Z. 3 statt lyricum[2] lies lyricum[3]
„ 36, „ 26 „ ʼΥμήν „ ῾Υμήν
„ 58, „ 16 καὶτοῦτο „ καὶ τοῦτο
„ 53[1], „ 20 διαγωνὶζεσθαι „ διαγωνίζεσθαι
„ 120[1], „ 4 P. J. Enks Abhandlung, die wieder einen fahrlässigen retractator für die Unstimmigkeiten des Plautinischen Stückes verantwortlich macht, veranlaßt mich zu keiner wesentlichen Modifikation meiner Auffassung der Aululariaprobleme.
„ 153[2], „ 2 statt ἐπιδικάζεσδαι lies ἐπιδικάζεσθαι.

Register.

I. Verzeichnis der besprochenen antiken Lustspiele.

II. Kritisch behandelte Stellen.

III. Personen- und Sachregister.

Inhalt.